CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 274
ABRIL 1973

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

274

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 274 (ABRIL 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

JORGE LUIS BORGES: *«Oigo el último pájaro»* 5
JOSE MARIA DIEZ BORQUE: *Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega* 7
BARBARA BOCKUS APONTE: *Conversaciones con Ricardo Gullón* ... 23
RAFAEL RODRIGUEZ DIAZ: *Bomarzo, el largo camino de la soledad.* 53
HECTOR ROJAS HERAZO: *Los reyes ocultos* 73
ALFRED MAC ADAM: *Las crónicas de Manuel Puig* 84
AUGUSTO MARTINEZ TORRES: *El beso* 108
LUIS MUÑOZ GONZALEZ: *La navegación de Quevedo* 115

NOTAS Y COMENTARIOS

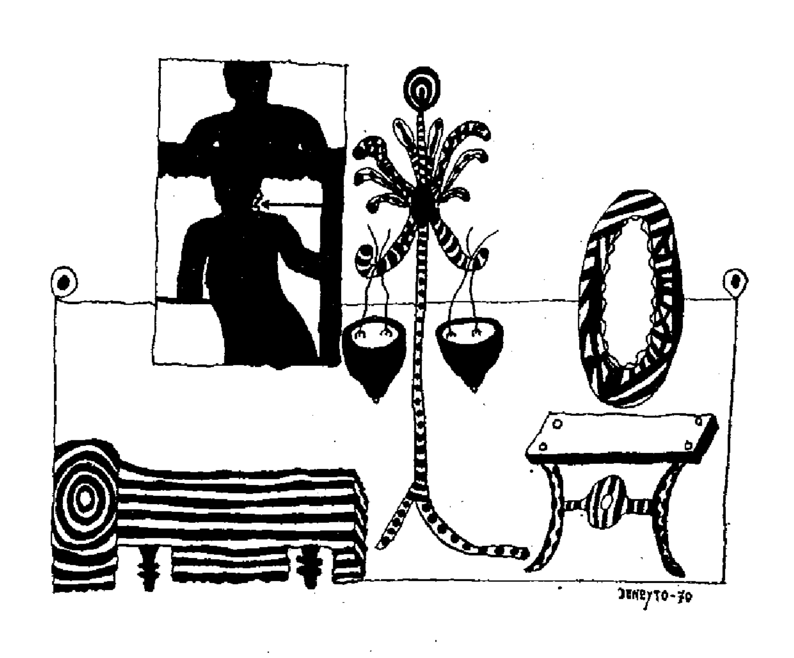
Sección de notas:

RODOLFO BORELLO: *Habla y lengua literaria: Balance y perspectivas en la narrativa hispanoamericana actual* 141
JOSE KOZER: *Relaciones entre el hombre y la naturaleza en Juan Rulfo* 147
RAUL CHAVARRI: *Notas sobre arte* 156
ANDRE MICHALSKI: *La «Balada del güije», de Nicolás Guillén: un poema garcilorquiano y magicorrealista* 159
HUGO W. COWES: *Circunstancialidad y universalidad en la lírica de Antonio Héctor Giovannoni* 168

Sección bibliográfica:

JORGE RODRIGUEZ PADRON: *Para una lúcida meditación* 173
MANUEL A. PENELLA: *El diario de Dionisio Ridruejo* 179
EDUARDO TIJERAS: *Saul Bellow* 182
CARMEN MARTIN GAITE: *Juan Luis Alborg: Historia de la literatura española, tomo III* 186
FERNANDO QUIÑONES: *Robert Marrast y el primer Alberti* 189
MANUEL URBANO PEREZ ORTEGA: *Ignacio Xurxo: Cuentos* 195
LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Los surrealistas españoles de Paul Ilie.* 198
JULIO E. MIRANDA: Antonio Pasquali: Comunicación y cultura de masas 201
ALBERTO PORLAN: *Obdulia Guerrero: José Luis Hidalgo* 207
MANUEL DE LA ESCALERA: *Historia de una sociedad* 210
JUAN CARLOS CURUTCHET: *Fichas de lectura* 214

Ilustraciones de ANTONIO BENEYTO.



ARTE Y PENSAMIENTO

«OIGO EL ULTIMO PAJARO»

EL SUICIDA

No quedará en la noche una estrella
No quedará la noche.
Moriré y conmigo la suma
Del intolerable universo.
Borraré las pirámides, las medallas,
Los continentes y las caras.
Borraré la acumulación del pasado.
Haré polvo la historia, polvo el polvo.
Estoy mirando el último poniente.
Oigo el último pájaro.
Lego la nada a nadie.

EL SUEÑO

Cuando los relojes de la media noche prodiguen
Un tiempo generoso,
Iré más lejos que los bogavantes de Ulises
A la región del sueño, inaccesible
A la memoria humana.
De esa región inmersa rescato restos
Que no acabo de comprender:
Hierbas de sencilla botánica,
Animales algo diversos,
Diálogos con los muertos,
Rostros que realmente son máscaras,
Palabras de lenguajes muy antiguos
Y a veces un horror incomparable
Al que nos puede dar el día.
Seré todos o nadie. Seré el otro
Que sin saberlo soy, el que ha mirado
Ese otro sueño, mi vigilia. La juzga,
Resignado y sonriente.

JORGE LUIS BORGES

Maipú, 994
BUENOS AIRES

ESTRUCTURA SOCIAL DE LOS CORRALES DE COMEDIAS MADRILEÑOS EN LA EPOCA DE LOPE DE VEGA

Un teatro que no se limita a una clase social, sino que alcanza a todas, desde la más alta (el rey incluido) a la más baja, es un fenómeno sociocultural irrepetible y de capital importancia. Son muchos los estudios que han apoyado o se han basado en la extensión social de nuestro teatro del Siglo de Oro, tomando como puntos de partida el análisis temático, funciones de la comedia, ideales colectivos, etc., pero falta establecer una justificación —apoyada en datos económicos— de la presencia en el lugar de la representación de miembros de todos los niveles sociales. Dicho en otros términos: deducir comparativamente de precios y ganancias las posibilidades adquisitivas del hecho teatral en nuestro Siglo de Oro, comparándolo con otras «necesidades».

La estructura social de un corral de comedias prueba esta democratización del espectáculo teatral, pero —a la vez— sus marcadas separaciones, debidas a una gran e insalvable diferencia de precios, ponen de relieve la rigidez de la estructura social del corral de comedias, adonde sí asisten todos, pero rigurosa y estrictamente separados según el rango y el dinero. El corral de comedias es un reflejo exacto —y cuantificable en dinero— de la estructura social del Madrid de los Austrias; un microcosmos social que refleja a la perfección la inasequibilidad de los estratos superiores aunque ilusoriamente todos convivan, por dos horas, en un mismo lugar participando de un espectáculo común (por otra parte no tan común en cuanto que hay significados que se estructuran en la obra dirigidos exclusivamente a un sector del público). Pero es hora ya de formularse la pregunta e intentar responderla: ¿podía el público popular ir al teatro?, ¿qué suponía el teatro dentro de sus «necesidades» cotidianas? Habrá que comenzar analizando los precios de las localidades más baratas.

Al trasladarse la corte a Valladolid en 1602, los precios de entrada a los dos teatros fijos madrileños son reducidos, aunque no de forma sustancial. Pero no interesa aquí este corto margen de tiempo, ya que la primera medida tomada, al volver en 1606 la Corte a Madrid, fue

restablecer los precios que regían en 1602 (1). Inicialmente sorprende la enorme diferencia entre entradas populares (no llega a un real) y entradas para la alta sociedad (12 reales), lo que origina, como decía, una rigidez externa en la estructura jerárquica de los corrales y una marcada división del teatro por clases sociales, pero quedará más clara al hacer el análisis comparativo de lo que voy a llamar entradas populares.

ENTRADAS POPULARES: EL PATIO

Dentro de las entradas populares había también una ordenación jerárquica, capaz de albergar desde las clases más bajas a las clases intermedias: desde la multitud mosqueteril a los burócratas, pequeños comerciantes y artesanos. El límite, en lo superior, eran los *aposentos* y, en lo inferior, la simple *entrada de a pie* en el patio. Entre ambas estaban, según las precisiones de Pellicer y Schack (2), la *cazuela*, las gradas en semicírculo, los bancos de a tres junto al escenario y al descubierto. Aunque la diferencia de precios no era muy marcada entre estas localidades —lo veremos—, parece lo suficiente para establecer un completo reparto jerárquico dentro de los sectores populares (3).

La entrada más barata a los dos corrales de comedias madrileños (no hay distinción social entre el teatro de la Cruz y el del Príncipe, ya que los precios son los mismos) era la *de pie en el patio*, que costaba en 1606: 16 maravedíes más un cuarto para el Hospital General. es decir, cinco cuartos en total (20 maravedíes). No llegaba, por tanto, a un real (34 maravedíes). Por entonces los jornaleros de más bajo nivel cobraban tres reales al día (4), y los obreros cualificados —en El Escorial— cobraban cuatro reales al día, y los peones, de dos a tres reales diarios. A mayor abundamiento diré que, según el presupuesto confeccionado por Alvarez de Toledo, un contribuyente pobre tenía bastante para vivir con 30 maravedíes al día (5). Esto prueba, por ahora —más adelante haré otras comparaciones, quizá más revelado-

(1) Un decreto de marzo de 1606 fija los precios de entrada a los dos corrales madrileños: «Que son los precios que solían pagarse ordinariamente estando en Madrid la Corte.» Pellicer, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta del Arb. de Beneficencia, 1804, p. 88.

(2) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 68, y Schack: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886, vol. I, p. 269.

(3) Consultas del Presidente del Consejo de Castilla al Rey en: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, t. 95, p. 74.

(4) Testimonio de Martín Granizo, citado por Reglá, J.: «La época de los tres primeros Austrias», en *Historia de España y América*, Barcelona, Vicéns Vives, 1971, p. 126.

(5) Véase Reglá, J.: «La época de los dos últimos Austrias», en *Historia de España y América*, Barcelona, Vicéns Vives, 1971, p. 375.

ras—, que el teatro era un hecho cultural asequible a todos, permitiendo una continuada asiduidad a los estrenos, si tenemos en cuenta que —según J. E. Varey y N. D. Shergold (6)— solían producirse cada cinco o seis días. Por otra parte, demuestra la veracidad de Lope al referirse a un «vulgo fiero», que imponía condiciones muy estrechas a la labor del poeta.

La consideración del teatro barroco como una cultura de masas —idea que apunta muy bien el profesor J. A. Maravall (7)— queda justificada al incorporar el teatro a todos los sectores de la sociedad, incluso a los más humildes. Por otra parte, el precio más bajo (de espectadores de pie) es un precio «político» que ha de mantenerse (8), y es muy revelador comprobar que tras subir un cuarto en 1615, para situarse en seis cuartos (24 maravedíes), se mantiene fijo, y mientras en 1621 suben los precios de todas las localidades, el precio de la localidad de *pie en el patio* se mantiene invariable (9). Interesaba, sin duda, mantener este precio para hacer el teatro asequible a la gran mayoría, de acuerdo con su función de espectáculo masivo destinado, más que a reflejar, a difundir unos ideales que se pretenden como idelaes colectivos. Todavía queda más clara esta asequibilidad del hecho teatral, en que vengo insistiendo, si pensamos que en 1622 el índice medio de ganancias había subido a 165,78, frente a 161,81 en 1605, y, a su vez, el nivel de precios había bajado a 90,08, frente a 98,22 en 1605 (10).

La entrada equivalente a la de *patio de pie* (la más barata, exclusivamente para hombres) era para las mujeres la entrada de *cazuela*, por la que en 1606 se pagaba solamente un cuarto más (cuatro maravedíes) que por la entrada de pie (11). En relación con la política de mantener precios populares, mientras en 1615 se sube el precio de los *aposentos* de 12 a 17 reales, la entrada a la *cazuela* solamente se sube un cuarto, para hacer un total de siete cuartos (28 maravedíes) (12), que no llega a un real.

---

(6) Después de estudiar diversos documentos afirman J. E. Varey y N. D. Shergold: «Se sabe que las compañías cambiaban con frecuencia las comedias que representaban y que raras veces se daba la misma obra, aunque fuese nueva, durante más de cinco o seis días seguidos.» *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y Documentos*, London, Tāmesis Book Limited, 1971, p. 37.

(7) Maravall, J. A.: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Sem. y Edit., 1972.

(8) A. D. P. M., documento 34-A-13, comentado por J. E. Varey y N. D. Shergold en: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid 1587-1615», en *BHi* (1958), LX, pp. 91-92.

(9) A. D. P. M., documento 34-A-15, comentado por J. E. Varey y N. D. Shergold en: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1515-1641», en *BHI* (1960), LXII, pp. 183-184.

(10) Hamilton, Earl J.: *American Treasure and the price revolution in Spain, 1501-1650*, New York, Octagon Books, 1965, pp. 271 y 215, respectivamente.

(11) Pellicer, C., *op. cit.*, p. 88.

(12) Véase nota 8.

La *cazuela* era la localidad, por excelencia, de las mujeres, y no se daba dentro de ella una ordenación jerárquica, ya que desde allí contemplaban el teatro todas las mujeres que asistían a él, excepto las damas de la nobleza, que ocupaban los *aposentos, rejas* y *celosías.* El carácter extremadamente popular de la *cazuela,* si no hubiera quedado suficientemente justificado con el precio, baste recordar el siempre citado pasaje de Zabaleta (13), que muestra la algarabía y desorden, no menor que en el patio mosqueteril, y que imponía, por lo menos, el mismo respeto a poetas, actores y «autores».

La presencia femenina era muy importante en el teatro, ya que —según N. D. Shergold:

> Numerous entries in the accounts and specifications show that there was not one but two 'cazuelas' in both corrales (14).

Con capacidad para cincuenta mujeres sentadas cada una, aunque normalmente había muchas más, gracias a la actuación del «apretador». Hay un testimonio muy importante, que recogieron H. A. Rennert y A. Castro (15), sobre la afición de las mujeres de todos los niveles sociales al teatro: Jerónimo de Velázquez dio, en 1586, una función por la mañana para mujeres solamente, y se reunieron más de 760, aunque después el Consejo de Castilla prohibiría la representación y confiscaría las ganancias.

Era de riguroso y estricto cumplimiento el que las mujeres de la *cazuela* no se pudieran comunicar con los hombres del patio. Era motivado esto por una rigidez moralizante que, por otra parte, no impedía la obscena zarabanda; pero era motivado también, pienso, para atenuar el peso del «vulgo fiero» sobre la representación y disminuir, en lo posible, el tumulto que —por separado— caracterizaba tanto al *patio* como a la *cazuela.*

La *cazuela* era una localidad esencialmente «populachera». Leavitt lo ha visto bien:

> The occupants of these seats (cazuela) were not of a very high degree, either morally or socially (16).

---

(13) Zabaleta, J.: *El día de fiesta por la mañana y el día de fiesta por la tarde,* Edic. A. R. Chaves, Madrid, 1885.

(14) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century,* Oxford, U. Press., 1967, p. 399.

(15) Castro, A., y H. A. Rennert: *Vida de Lope de Vega,* Anaya, Salamanca, 1968, p. 118.

(16) Jacquot, J.: Presentation de *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'oeuvre théatrâle, son interpretation et son public au XVIe et XVIIe siècles,* Editions du C. N. R. S., París, 1968, p. XXI.

y J. Jacquot puntualiza:

> L'existence d'un lieu spécial por les spectatrices du commun (...) est particulier a l'Espagne (16 bis).

Las localidades inmediatamente superiores, dentro de las populares, eran los *bancos* y las *gradas*, que tenían la ventaja del asiento fijo, y además, estas últimas, de estar a cubierto:

> canales maestras y tejados que cubrían las gradas (17).

Los *bancos* eran la localidad inmediatamente anterior, en orden jerárquico, a las *gradas*.

Al construir el teatro de la Cruz, en 1579, y el del Príncipe, en 1582, se colocaron bancos en el espacio inmediatamente anterior al escenario, hasta llegar al número de 95 (18), y cada banco tenía tres plazas, lo que supone una capacidad de 285 espectadores sentados, junto al escenario, en cada uno de los dos teatros. En 1606 se pagaba un real por cada *banco*, unos 11 maravedíes por cada asiento, que había que añadir a los 20 maravedíes pagados a la entrada, comunes a todos (19). Esta misma cantidad regía en 1608 (20) y también en 1615 (21), de acuerdo con la táctica de no subir los precios de las entradas populares, a que ya me he referido. En 1621 se sube el precio de alquiler de un banco completo a un real y cuartillo, es decir 42 maravedíes, que hay que añadir a los seis cuartos (24 maravedíes) pagados en la puerta de entrada. Era más económico alquilar el banco completo que por asientos, ya que en ese mismo año el precio de un asiento solo, de los tres en el banco, costaba medio real (22). Para tener una idea aproximada del poder adquisitivo de la moneda y lo que el precio del teatro suponía en la economía doméstica, valga recordar que en 1621 una docena de huevos costaba 63 maravedíes, una docena de manos de cordero 72 maravedíes, la libra de velas de sebo 34 maravedíes (23).

(16 bis) Leavit, Sturgis G.: *An Introduction to Golden Age Drama in Spain*, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971, p. 34.

(17) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 68.

(18) *Ibidem.*

(19) Pellicer, C., *op. cit.*, vol. I, p. 88.

(20) Cotarelo, E.: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 624.

(21) A. D. P. M., documento 34-A-13. Vid. Varey, Shergold, *BHi*, LX (1958) (citado), pp. 91-92.

(22) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHi* (1960), LXII (citado), pp. 183-184.

(23) Hamilton, Earl J., *op. cit.*, p. 373.

Bertaut en su *Journal du voyage* señala que en los bancos del patio:

> On y trouve tous les comerçants et tous les artisans qui, delaissant leur boutique, viennent là avec cape, épée et dague, s'appellent tous «caballeros», jusqu'au simple cordonnier et ce sont eux qui décident si une comédie est bonne ou non (24).

Los *bancos* suponen una distancia dentro del patio y son ocupados por ese estrato medio de pequeños industriales y artesanos, pequeños comerciantes como los encuadrados en los cinco gremios mayores de Madrid: pañeros, sederos, joyeros, especieros, lenceros (25). Hay que tener presente que estas profesiones suponían mucho numéricamente en la estructura social del Madrid de los Austrias, porque, según Viñas Mey:

> Hubo también una gran inmigración de artesanos, menestrales, mercaderes, puesto que la Corte tenía una vida económica y gremial importante (26).

Era fuerza que los estratos medios de comerciantes, artesanos, pequeños burócratas, etc., ocuparan una localidad en el patio, ya que los *aposentos* estaban vedados para ellos, reservados para la alta nobleza y —en todo caso— para una escasa, pero existente, alta burguesía, dedicada al gran comercio que se identificaba en intereses con la nobleza e intentaba igualarse con ella, al igual que los altos «funcionarios», según apunta el profesor J. A. Maravall (27). La alta burguesía pretendía comportarse en todo como la nobleza, no ya sólo en las prácticas sociales, como puede suponer el alquiler anual de *aposentos,* sino en la adquisición de tierras que les darían paso a la adquisición de títulos.

Las *gradas* eran algo más caras que los bancos por estar a cubierto, como se dijo. Estaban situadas debajo de los *aposentos,* al fondo del patio, y formaban un semicírculo (28).

En 1615 había que pagar por un asiento en las *gradas* cuatro cuartos, aparte del precio de entrada, es decir, 10 cuartos en total (40 maravedíes) (29), con lo que se superaba el real, por debajo del cual,

---

(24) Bertaut, F.: *Journal du voyage d'Espagne,* publicado en *RH* número 111 (octubre 1919), vol. XLVII, pp. 1-39.

(25) Vicéns Vives, J.: *Manual de Historia económica de España,* Barcelona, Vicéns Vives, 1969, p. 401.

(26) Viñas y Mey, C.: «La estructura social-demográfica del Madrid de los Austrias», en *Revista de la Universidad de Madrid,* IV, núm. 16 (1955), p. 480.

(27) Véase especialmente la parte tercera (tomo II) de J. A. Maravall: «Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)», en *Revista de Occidente,* Madrid, 1972.

(28) Schack, *op. cit.,* vol. I, p. 269.

(29) Véase nota 21.

como se vio, estaba la entrada más barata de espectador de pie y la *cazuela,* asequibles a casi todos los bolsillos. La diferencia con respecto al *banco* es insignificante: cinco maravedíes, por lo que cabe adscribir esta localidad a los mismos sectores sociales, con una misma función distintiva y separadora con respecto a los espectadores de pie. Todavía queda más claro esto si tenemos presente que en 1621 prácticamente se equiparan los precios de estas dos localidades al subir a medio real el asiento individual en un banco de tres, con lo que el precio de un asiento en un banco supone 41 maravedíes (contados los que hay que pagar a la entrada), y el asiento en las *gradas:* 40 maravedíes.

La estratificación jerárquica dentro del patio —como intento demostrar— parece evidente, de forma que no son excesivos los calificativos de «vulgo fiero» y chusma mosqueteril, aplicados —en particular— a los espectadores de pie, frente a ese estrato medio que ocupaba las gradas y los bancos. Claro que hay que contar también con esa parte de trabajadores manuales, criados, etc., que no pueden costearse otra localidad. En todo caso, el público más característico del patio *de pie* parece estar constituido por esa numerosa población «flotante» de Madrid, compuesta —al decir de Liñán y Verdugo— de soldados inactivos, falsos gentiles hombres, intermediarios oficiales que cobran ilusorias recomendaciones, acompañantes de damas, pícaros, etc. (30). Defourneaux, apoyándose en testimonios de Pellicer y Navarrete (31) y, por otra parte, Viñas Mey, insisten en la abundancia de esta población ociosa, reverso de una vida social falsamente exuberante, la de los *aposentos* y *celosías,* como veremos. Sirvan como resumen de la composición social del público de la más baja localidad de los corrales de comedias madrileños las puntualizaciones de Monreal:

> El patio de los corrales (...) puso espanto a todos los que en cosas de comedias intervinieron. Asistían a él hombres solos, pero eran, por lo general, lo más maleante, sacudido y avalentonado de la Corte: lacayos al quitar, oficiales de todos los oficios, mecánicos, escuderos con hidalguías raídas, pajes rencorosos contra su sarna, rufianes de bigote de guardamano (...), la granuja del auditorio (31 bis).

---

(30) Liñán y Verdugo, A.: *Guía y aviso de forasteros que viven a la corte,* Edic. M. de Sandoval, Madrid, *RAE,* 1923, Novela y escarmiento sexto.

(31) Defourneaux, M.: *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'Or,* Hachette, París, 1964, p. 76.

(31 bis) Monreal: «El corral de las comedias», en *La ilustración española y americana,* 1881, t. I, p. 94.

No era infrecuente que esta población rufianesca que entretenía su ocio con el teatro entrara sin pagar gracias a la bravuconería, la espada o escalando las paredes del corral. Sánchez Arjona, en sus *Anales,* dice:

> Aparte de los intentos de entrar por la fuerza por la puerta, como los teatros están sin cubrir, algunos trepan las paredes para ver la representación sin pagar, ocasionando considerables pérdidas y alborotos (32).

Se llegó a tales extremos en los intentos de entrar por la fuerza y a estacadas, que hubieron de ser protegidos los cobradores por dos alguaciles especiales: *alguaciles de comedias,* y ya existían en 1608 para «que hagan que ninguno se escuse de pagar y que no hay escándalo y alboroto» (33). En las Ordenanzas teatrales se repite la necesidad y funciones de estos alguaciles, lo que prueba hasta qué punto estaba extendido el entrar al patio sin pagar y los alborotos consecuentes. Estos alguaciles especiales, que dependían directamente del protector de comedias, tenían poder para llevar a la cárcel a los que intentaban entrar sin pagar:

> Y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel y den quenta a su Merced para que proceda contra él y sea castigado (34).

Existía un importante sector de la población madrileña que entraban «oficialmente» gratis a los teatros. Estaban englobados en este grupo —es importante para la jerarquización social del corral de comedias— los alguaciles, secretarios, cargos municipales, etcétera, es decir, la población urbana que tenía alguna vinculación con la administración pública, lo que indirectamente prueba la vinculación del teatro con el poder político. Llegó a convertirse en una auténtica plaga, porque el derecho de entrar gratis correspondía solamente a la persona que disfrutaba el cargo y, sin embargo, según se señala en las Capitulaciones de Monzón (1621) (35), acostumbraban a llevarse a dos o tres personas consigo. Debieron ser muchos estos excesos, porque en un documento de 1632 se prohíbe,

---

(32) Sánchez Arjona, J.: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII,* Sevilla, 1818, p. 395.

(33) Documento 2-468-5 del Archivo de la Villa de Madrid. *Vid.* Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros...* (citado), p. 51.

(34) Documento 4-52-131 del Archivo de la Villa de Madrid. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias...* (citada), p. 71.

(35) Pellicer, C., *op. cit.,* I, p. 103.

bajo pena de cárcel, el entrar gratis al teatro, sea cual fuere la condición de la persona:

> mando que de aquí adelante ninguna persona de qualquier estado, calidad y condición que sea entre en los dichos corrales a ber las comedias sin pagar lo que está mandado y los alguaciles que asisten a ellos no lo consientan y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel (36).

Como ya queda dicho, era habitual la entrada gratuita al teatro de las personas que ocupaban cargos públicos hasta terminar el primer tercio del XVII, ya que no se establece ninguna limitación en los distintos Reglamentos de Teatro correspondientes a 1608 y 1615 y sí, en cambio, en el Reglamento de 1642 (37) (aparte del documento citado anteriormente de 1632), en el que se estipula que paguen todos a la entrada del corral de comedias.

Era costumbre, desde tiempos de Cervantes *(Viaje al Parnaso)*, que los dramaturgos tuvieran entrada gratuita a todos los corrales de comedias y no he encontrado ningún documento que restrinja este privilegio, porque ya desde el principio tenían que pagar la cantidad correspondiente a los hospitales, motivo que decidió las prohibiciones a que me he referido más arriba. Tampoco se especifica la localidad que ocupaban los «poetas», pero cabe suponer, fundadamente, que por ser eclesiásticos muchos o vinculados a la Iglesia ocuparan el sitio reservado para ellos: *la tertulia* o *desván*, un aposento especial destinado a curas y frailes y del que siguieron disfrutando, a pesar de las repetidas prohibiciones de asistencia al teatro de personas ordenadas y a pesar de que era mucho más cómodo asistir a las representaciones «particulares» que se daban en los monasterios.

LOCALIDADES PARA «DOCTOS»

Frente al «vulgo fiero» del patio y a la población de mercaderes y artesanos, etc., de las *gradas* y *bancos*, en los dos corrales fijos de Madrid existía una localidad reservada al público culto. Ese público capaz de entender, entre otras, las referencias mitológicas y clásicas que el poeta —teniéndolos presentes— introducía en la comedia. Es el mismo público al que iban dirigidas las comedias

(36) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias* (citada), p. 71.

(37) Documentos 2-468-3 y 2-468-6. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias*, p. 93.

impresas en partes, misceláneas o sueltas (38). Un público al que no había que conquistar ni hacer callar con una loa laudatoria, pero que Lope, en contra de lo que quiere demostrar en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* tiene muy presente al escribir sus comedias. Juana de José Prades expresa bien los temores de Lope ante los eruditos:

> Lope temía, y con razón, a un mundo de eruditos, de universitarios y moralistas que eran hostiles al teatro popular por razones artísticas doctrinales y éticas (39).

Pero en todo caso no debió ser esta élite la que asistía a los *desvanes,* sino un público menos culto formado por curas, frailes y «doctos en menor grado», que son los que aquí me interesan.

Según Pellicer (40), en la parte superior del corral había unos «aposentillos» o desvanes angostos y oscuros ocupados por los «doctos», que solían «hacer tertulia» comentando los valores de la obra, y de aquí que se conociera esta localidad con el nombre de *tertulia.* A pesar de tener las características de otros *aposentos,* éste tenía un carácter especial y una consideración privilegiada en cuanto al precio, aunque alto con relación a las entradas populares, pero bajo con relacóin a la entrada equivalente para nobles: 17 reales en 1615, mientras que la entrada a la *tertulia* costaba dos reales y un cuarto (72 maravedíes) (41), si bien hay que tener presente que el *aposento* era ocupado por más de una persona.

La capacidad de la *tertulia* no era grande, quizá la asistencia de «doctos» al teatro no era excesiva, pero sí importante en cuanto a la estructuración de niveles de significación de la obra. Según un documento del Archivo Municipal de Madrid (42), en la *tertulia* había siete bancos delanteros y cinco segundos, que harían un total de 36 personas aproximadamente. Aunque no numéricamente, es una presencia significativa, y más si tenemos en cuenta las sucesivas prohibiciones de asistir al teatro frailes y monjas. Sin duda, los valores de la nobleza eran otros, se trataba del público más culto que asistía a un teatro concebido, inicialmente, para el «vulgo fiero» del patio (no me parece necesario aducir aquí los numerosos tes-

---

(38) Me refiero ampliamente a este problema en mi artículo: «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor de comedias en su vida y ante su obra», de inmediata publicación en *Segismundo.*

(39) José Prades, J. (de): Edición y estudio preliminar de *El Arte Nuevo de hacer comedias,* Madrid, C. S. I. C., 1971, p. 255.

(40) Pellicer, C., *op. cit.,* I, p. 203.

(41) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...* (citada), p. 393.

(42) Documento 2-456-9, es de 1687, pero sirve a pesar de la fecha.

timonios del *Arte nuevo de hacer comedias)* y esto nos pone ante sugestivos problemas.

Está por hacer —no es esta la ocasión— un estudio sistemático de los distintos niveles de significación de las obras teatrales del XVII. Claro que hay un substrato cultural común, base de la comedia, y que afecta a todos, pero esto no es suficiente para explicar la coherencia de un espectáculo que reúne a un público social y culturalmente distinto como muestra la estructura del corral de comedias. El mismo Lope, que siempre justificaba estructural y temáticamente su comedia por las exigencias de un público inculto, reconoce que asiste también a su teatro un público más culto, capacitado para entender mejor algunos elementos de la comedia:

> *Forastero.*—Pues, ¿no hay discretos?
> *Teatro.*—Pocos.
> *Forastero.*—Eso es mentira.
> *Teatro.*—Yo digo, algunas veces, en la comedia; pues nadie se podrá persuadir con mediano entendimiento que la mayor parte de las mujeres que aquel jaulón encierra y de los ignorantes que asisten a los bancos, entienden los versos, las figuras retóricas, los conceptos y las sentencias, las imitaciones y el grave o común estilo (43).

Como observa muy acertadamente J. Jacquot, el letrado tiene la ventaja de estar familiarizado con argumentos sacados de la historia o de la fábula, reconoce al paso una alusión erudita y aprecia más plenamente las figuras (44). Sobre una base neutra en cuanto a adscripción social —que no es éste momento de estudiar—, se destacan tiradas de versos dirigidas a los doctos, rasgos cómicos y efectismos fáciles dirigidos a los mosqueteros, versos feministas para agradar a la cazuela, etc. Nunca una misma obra tuvo la necesidad de agradar a tantos, tan distintos y a la vez, aunque justo sea reconocer con H. A. Rennert y A. Castro que:

> Las producciones de Lope presentan una gran semejanza, en cuanto a sus defectos y cualidades, no obstante pensar el autor que realiza en ellas modos de arte enteramente distintos, por el simple hecho de dirigirse unas veces a los doctos y otras a la plebe (45).

---

(43) Prólogo a la *Decimosexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio,* cito por A. Castro y H. A. Rennert: *Vida de Lope* (citada), p. 261.

(44) Jacquot, J., *op. cit.,* p. XXV.

(45) Castro, A., y Rennert, H. A., *op. cit.,* p. 371.

LOCALIDADES DISTINGUIDAS

Las localidades más caras en los corrales de comedias madrileños eran las *rejas* o *celosías* y los *aposentos altos* y *bajos*. Como vamos a ver, se trataba de lugares privativos de la nobleza o de la alta burguesía, menos frecuente, que solamente podían pagar su elevado precio; pero bien entendido que la nobleza tenía siempre prioridad sobre los ricos comerciantes. Deleito Piñuela dice al respecto:

> Los aposentos y otras localidades preferentes se distribuían con antelación, por medio de tarjetas mandadas por el arrendador de los corrales a ciertas casas que los solicitaban. Se daba preferencia no a quien antes acudía, sino a la calidad de los peticionarios; de suerte que un plebeyo rico no podía alquilar un aposento si lo solicitaba un noble (46).

Los *aposentos* eran frecuentemente alquilados para toda la temporada por familias nobles, indianos ricos y alta burguesía, con las limitaciones que vimos. Antes de considerar los precios de alquiler anuales y la morosidad en el pago por parte de la alta nobleza, conviene detenerse en los precios por representación para comprender mejor su función selectiva.

En 1606 un *aposento* —no se especifica si alto o bajo— costaba 12 reales por representación (47), mientras que, como se dijo anteriormente, la entrada más barata no llegaba a un real. El mismo precio regía para las *celosías*, ocupadas habitualmente por damas distinguidas (48). En 1615, frente a una subida casi imperceptible en los precios de las entradas populares, los aposentos altos, los más distinguidos, suben de 12 reales a 17 reales, mientras que los aposentos bajos costarán 10 reales (49). Cantidad muy elevada si la traducimos a posibilidades adquisitivas del maravedí en la época, como ya hice más arriba. Con todo no debía ser muy gravoso este precio para la alta nobleza si tenemos en cuenta la renta de los nobles que la formaban. El duque de Medina de Rioseco tenía 130.000 ducados de rentas anuales; el duque de Alba, 120.000 ducados (50), y la familia del duque de Medina Sidonia, cuyo hijo, el conde de Niebla, aparece frecuentemente —como veremos— en las listas de los que deben el pago de alquiler de aposentos, «se

---

(46) Deleito Piñuela, J.: *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1954, p. 180.
(47) Pellicer, C., *op. cit.*, I, p. 88.
(48) *Ibidem.*
(49) A. D. P. M., documento 34-A-13, *vid.* Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHi*, LX (citado).
(50) Reglá, J.: «La época de los tres primeros Austrias», *op. cit.*, p. 54.

decía que tenía tres veces 80.000 ducados (al año), como duque, como marqués (de Niebla) y por las almadrabas» (51).

Era frecuente, como decía, alquilar *aposentos* y *celosías* para todo el año. El alquiler anual de una celosía era de 100 ducados en 1615 (52), y en 1635 —notable subida—, 200 ducados.

> El conde de Villafranqueza (debe) 200 ducados por su arrendamiento de la celuxia que tiene en el Príncipe desde San Juan de junio de 1636 hasta San Juan de 1637 (53).

Este precio regía también para los aposentos. Todos los documentos manejados muestran lo extendida que estaba la costumbre de alquilarlos por años, a pesar de las reiteradas prohibiciones para que hubiera entradas disponibles:

> Aviendo entendido que en contravención de una de las condiciones del dicho arrendamiento que proyve que ningún aposento de los corrales no se pueda arrendar sino por dias, repartiéndose por la persona que el señor protetor para ello nombrare, los arrendadores de las dichas comedias an arrendado sin su licencia, por años, los dos aposentos bajos y el sesto del Corral del Príncipe y unos de los bajos del Corral de la Cruz, con que ay falta de aposentos para dar y repartir a los señores y personas a quien se debe dar (54).

Algo que sorprende realmente al repasar los documentos de arrendamiento es la cantidad de ellos que hacen referencia a los nobles que deben el pago del alquiler de sus aposentos de uno, dos y más años. Una morosidad imposible para las otras localidades, ya que había que pagar en el momento de ocuparlas. Debía ser difícil, sin duda, para el arrendador cobrar las deudas de tan importantes personas y, por ello, tienen que acudir a la jurisdicción del protector de comedias:

> El conde de Niebla nos debe 400 ducados de lo corrido del arrendamiento de las celuxias que tiene en el Corral del Príncipe y aunque emos acudido a S. E. a que se nos pague, no lo haze y nosotros tenemos necesidad del dicho dinero para hazer pago a los ospitales a quien lo debemos por la necesidad que tienen. A V. S. pedimos mande se nos pague y para ello mande dar un mandato de execución (55).

---

(51) Domínguez Ortiz, A.: «La conspiración del Duque de Medina Sidonia y el Marqués de Ayamonte», en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Madrid, Ariel, 1971, páginas 117-118.

(52) Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *BHi*, LX, citado.

(53) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid. Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias*... (citada), p. 80.

(54) Documento 3-476-8 del Archivo de la Villa de Madrid, de 1934.

(55) *Ibídem*.

Y que esto era frecuente —como decía— lo prueban los distintos documentos del Archivo Municipal de Madrid que hacen referencia a ello (56).

Los distintos documentos del tipo «Memoria de lo que se nos debe y damos por débito», referidos a *aposentos,* nos proporcionan la lista más exacta de nobles que asistían a la comedia y prueban —como vengo insistiendo— el carácter privativo y reservado de estas localidades. Entre los que figuran en las mencionadas listas destacan: Marqués de Cañete, conde de Niebla, conde de Villamor, conde de Villafranqueça, marqués de Pobar, duque de Cesar (57), marqués de Alcañices, almirante de Castilla, conde de Montalván, mayordomo de Su Majestad, etc. (58). Pero, a la vez, indirectamente, dan testimonio de algo que ya quedó apuntado anteriomente: el alquiler de *aposentos* y *celosías* por la escasa, pero existente, alta burguesía urbana o los altos cargos administrativos. Sin ningún título de nobleza y colocados siempre después de los nobles, aparecen en las listas de deudas por alquiler de aposentos: don Andrés de Castro, don Antonio Moscoso, don Rodrigo de Herrera, don Pedro de la Barrera, etc. (59).

Siempre dentro del marco cerrado de la nobleza, no era infrecuente que condes, duques, marqueses se cedieran el arriendo y disfrute del aposento entre sí (60). En relación con esto hay que recordar que había una localidad (sólo hasta mediados del XVII) que suponía un privilegio muy especial que se heredaba de padres a hijos, como una especie de mayorazgo que no se podía ni vender ni alquilar (61). Se trata del derecho a ocupar un asiento en el banco colocado en un lateral del propio escenario, pero esta localidad es irrelevante en cuanto al conjunto de la estructura social del corral de comedias.

LOCALIDADES OFICIALES

Había en los corrales *aposentos* reservados de forma permanente para las autoridades del Consejo de Castilla, autoridades municipales, autoridades teatrales, etc. El presidente del Consejo de Castilla

---

(56) Véanse los documentos del Archivo de la Villa de Madrid: 3-134-5, 3-134-7, 2-468-9.

(57) Documento 3-470-16 del Archivo de la Villa de Madrid, de 1632.

(58) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid. Véase Varey, J. E., y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias* (citada), p. 80.

(59) Documento 3-470-16 del Archivo de la Villa de Madrid, correspondiente a 1632.

(60) Documento 3-134-7 del Archivo de la Villa de Madrid.

(61) Bertaut, *op. cit.*,

tenía un *aposento* fijo reservado y sus sirvientes un *banco* en el patio (62), además los otros miembros del Consejo tienen otro *aposento* fijo en el segundo piso, junto al *desván* (63). Había además *aposentos* reservados para el corregidor y regidores de Madrid (64), pero parece que abusaron de este privilegio, ya que el 20 de agosto de 1614 el Consejo de Madrid prohíbe entrar a estos *aposentos* a los hijos y amigos de los dignatarios, uso —al parecer— demasiado frecuente (65).

La autoridad máxima en asuntos teatrales que tenía poder para resolver de forma autónoma los problemas suscitados en torno al teatro era el protector de comedias, a quien ya me he referido. En 1625 se construye un *aposento* especial y gratuito en cada uno de los corrales para el protector, al que también son admitidos —en principio— los alcaldes de Corte (66). Además el protector tenía otros privilegios, como señala N. D. Shergold:

> The Protector had the privilege of allotin four boxes in each corral to whomever wished (67).

Repartía, para ello, unas tarjetas o discos de metal.

También el rey asistía con frecuencia al teatro y ocupaba —según Aubrun— (68) un *aposento* sobre el escenario, cerrado por celosías para que no pudiera verse nada desde fuera.

Queda claro que, excepto ese sector de aristotélicos irreconciliables (69), en el corral estaban representados todos los estamentos sociales y culturales del Madrid de los Austrias, el rey y la Corte incluidos, aunque se fueran haciendo cada vez más frecuentes las *particulares* para el rey y la alta nobleza.

Los necesarios límites impuestos a este artículo no me permiten prestar una completa atención al significado social de las representaciones particulares (70). Era costumbre dar *particulares* en casas de los principales nobles con motivo de bodas, bautizos, cumpleaños..., etcétera, con luces de antorchas (se hacían por la noche a distinta hora que las representaciones en los corrales públicos) y con gran

---

(62) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...*, p. 391.

(63) *Ibíd.*, p. 398.

(64) *Ibíd.*, p. 535.

(65) Pérez Pastor, C.: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Bordeaux, 1901, 1914, p. 152.

(66) Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage...*, p. 388.

(67) *Ibídem.*

(68) Aubrun, V. Ch.: *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, p. 70.

(69) Entrambasaguas, J. (de): «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1946 y 1947.

(70) Trataré ampliamente este problema en mi estudio *Teatro y sociedad en el Madrid de Lope de Vega.*

aparato de tramoyas (71). Pero donde estas representaciones se daban de forma sistemática era en el Palacio Real. El lugar de representación solía ser una gran sala del Alcázar de Madrid o —en verano— los Reales Jardines de Aranjuez y, desde 1632, en el famoso teatro del Buen Retiro, construido inicialmente para uso exclusivo del rey y la Corte, pero al que —a partir de 1640— comienzan a asistir espectadores pagando (72).

Hay un dato muy interesante y que no quiero omitir aquí. Añade un testimonio más a la extensión del hecho teatral en el siglo XVII, abarcador de todos los niveles sociales y enormemente unificador, a pesar de que sea posible rastrear en las obras, como ya dije, elementos voluntariamente dirigidos a uno u otro sector sociocultural. La mayor distinción entre el teatro en la Corte y el teatro en los corrales no era tanto semántica (no hay que olvidar la mayor presencia de elementos simbólicos y alegóricos) como de aparato escénico: tramoyas, luces, apariencias (naturalmente los medios económicos eran superiores a los de los corrales). Pero el testimonio al que aludía es que el rey quería «ver» el teatro como lo veía el pueblo en los corrales, y no se puede llegar a mayor grado de unificación; así en 1607 Felipe III se mandó construir en el segundo patio de la Casa del Tesoro un pequeño teatro:

> donde vean sus Magestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que quando se les representa en una sala (73).

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

José Caballero Palacios, 24
MADRID

---

(71) Elecniakoska, J. L.: «Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées», en *Dramaturgie et Société*... (citado), p. 123.

(72) Pellicer y Tobar, J.: *Avisos históricos*, edic. de Valladares en *Semanario Erudito*, Madrid, 1788. Aviso de 7-2-1640.

(73) Cabrera de Córdoba, L.: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 298.

CONVERSACIONES CON RICARDO GULLON

La conversación que sigue es parte de las mantenidas seis tardes consecutivas en el apartamento de Ricardo Gullón en Austin, Tejas, en mayo de 1972. El distinguido crítico y maestro lleva ya doce años de profesor en el Departamento de Español de la Universidad de Tejas. Vive con su mujer en una casa cerca de la Universidad; el umbroso patio es un oasis de árboles en medio de los vastos espacios de cemento que rodean el edificio. Llegaba yo todas las tardes a las tres, atravesaba el patio donde jugaban las ardillas —favoritas de Gullón— y le encontraba esperándome, sentado en el sofá floreado frente a la única ventana de la sala. El cuarto estaba generalmente en penumbra —el sol tejano había desaparecido en una semana de lluvia y tormentas— y se necesitaba un momento para poder distinguir los detalles: un precioso grabado de Bazaine, dedicado por el autor; el Juan Ramón de Vázquez Díaz, un colorido dibujo mexicano, muchos discos y, sobre el estante de libros, una colección de fetiches indios procedentes de Chile, Ecuador, México... Gullón mismo se encontraba rodeado de pequeños montones de papeles que sólo él entendía, y aún él se sospechaba que no tanto, porque nunca se sabía exactamente cuáles documentos desaparecían debajo del sofá, quizá para siempre, o quizá para reaparecer en días futuros. Gullón, recuperándose de una operación, se desesperaba por el retraso de algunos de sus trabajos y por el de su correspondencia, voluminosa, que siempre pareció crecer más rápidamente que las posibilidades de contestarla.

Pese a su salud, todavía algo débil, y al trabajo acumulado me concedió todo el tiempo necesario para la entrevista, que pronto tomó una forma y un plan del cual sólo nos desviábamos si llegaba alguna visita inesperada. Duró cada día dos horas, interrumpidas para la merienda. Yo llevaba una serie de preguntas preparadas, y a ellas y a las que surgían en el momento, don Ricardo, después de pensar cinco o diez segundos, daba una contestación razonada y muchas veces extensa, que parecía organizar mientras hablaba.

Esta capacidad de concebir mentalmente la totalidad de una respuesta antes de darla debe proceder en parte de su experiencia de maestro. En la clase es legendaria su habilidad para crear un espacio verbal mágico, que envuelve completamente al estudiante. Aquí, como en la clase, a veces venían a su memoria recuerdos inesperados y se dejaba ir por zonas no previstas. Su voz variaba de tono, desde lo enfático y rotundo a lo suave y lírico.

La entrevista usualmente fue seguida —si el tiempo lo permitía— por un paseo por las calles vecinas, o más bien por los estacionamientos ya vacíos, mientras el profesor fulminaba contra la mentalidad de quienes destruyen casas viejas y simpáticas, árboles y pasto, para sustituirlas por enormes extensiones de cemento. Los paseos los consideraba de gran valor terapéutico y eran, de veras, contraste saludable a las horas anteriores de conversación sedentaria.

B. A.: *¿Cuáles son las calidades más importantes para un crítico literario?*

R. G.: La primera es la honestidad, la honestidad intelectual. Tiene que acercarse a los libros en simpatía y sin prejuicios, es decir, con un mínimo de prejuicios, porque, claro, los prejuicios propios no siempre los vemos. En segundo término, y sobre esto he insistido mucho, ha de ser riguroso. Después, debe contar con el público, siendo claro y sencillo. Son virtudes de las que el crítico literario no se puede dispensar. Según Ortega, la claridad era la cortesía del filósofo. Pues en el crítico la claridad es aún más necesaria que en el filósofo, pues lo que pretende es aclarar, iluminar, hacer ver. Creo que si además el crítico tiene un mínimo de voluntad de estilo, eso iremos ganando. La crítica académica y la periodística en gran parte adolecen de falta de interés en el modo de decir, carecen de voluntad de estilo. No pocos de sus representantes escriben «a lo que salga», y eso dejémoslo para don Miguel de Unamuno; al crítico pidámosle algo más. Pidamos voluntad de escribir, no sencillamente poner las ideas en el papel, caigan como cayeren, sino ordenarlas de un modo significante y con tanta lucidez como le sea posible alcanzar. Lucidez mental será equivalente a transparencia en la palabra.

B. A.: *¿Cuál crees que es la finalidad de la crítica literaria?*

R. G.: Te contestaré con palabras de Ortega: potenciar la obra literaria. Ahora tratemos de explicar cómo se potencia la obra criticada. Para empezar, no debo dejar que se trasluzcan exclusivamente mis opiniones, sino decir algo objetivo que pueda ser interesante para quien lea esta conversación, si alguien llega a leerla. Los mé-

todos de aproximación a la obra literaria son más de los que generalmente se piensa, de lo que piensan los críticos literarios puros, entre los cuales quisiera contarme. No puedo olvidar que aparte del método de acercamiento a la obra literaria que yo prefiero, hay otros. Los dejo a un lado con frecuencia, pero existen, luego tengo que reconocerlos.

Hablando con cierto esquematismo, recordaré que hay tipos de crítica que no se centran en la obra literaria, sino en su dintorno, en los problemas sociales que la rodean, o en el autor, y otros que atienden directamente a la obra. Por muy diferentes que sean, estos últimos siempre tendrán de común el considerar que la obra es el elemento primordial de la crítica, mientras los anteriores, la crítica a que voy a referirme ahora subordinan la obra a otras cosas.

Primero, y esto no implica jerarquía, sino simplemente ordenación: el método sociológico de aproximarse a la obra literaria. Esta es algo que no se puede entender, sino en conexión con la sociedad en que se produce; es producto de ella, y el escritor, la conciencia de esa sociedad. De tal manera que, como Lucien Goldman intentó y quizá logró en su libro sobre Racine, se puede demostrar que un autor no lleva a su obra otra cosa que las preocupaciones, los sentimientos, los gustos y las preferencias de la sociedad de que forma parte.

En segundo lugar está el método de aproximación psicológica; estudia la obra como expresión de la psicología de su autor, no del medio; la considera producto natural del carácter del autor y de las circunstancias que lo condicionaron. En un cierto nivel de profundidad, la crítica psicológica se convierte en la llamada freudiana, que no es más ni menos que una psicología profunda, una psicología que tiene en cuenta ciertos procesos mentales que pueden pasarle inadvertidos al crítico corriente.

Después de estos dos métodos de aproximación, el tercero que ha de tenerse en cuenta —y vuelvo a repetir que esto no es jerarquía— es el historicista; ante todo sitúa históricamente la obra en relación con las precedentes. Estudiar la historia literaria, la historia de la cultura de un país, de una época y situar la obra de arte en relación con las demás.

B. A.: *¿Y dónde colocarías la biografía literaria?*

R. G.: No como un apartado del psicologismo y del historicismo, pues evidentemente es otra cosa; se interesa en el autor y así se acerca dando un rodeo a lo que éste escribe. Indirecta aproximación a la obra literaria, porque, naturalmente, en una gran biografía literaria, como la de James Joyce por Richard Ellman, no cabe duda de

que al crítico le interesa, sobre todo, el problema de la creación artística, pero lo ha estudiado a través de la persona. El resultado es una admirable biografía literaria.

B. A.: *¿Qué piensas de la antropología en relación con la crítica literaria?*

R. G.: ¿Se puede hablar, me pregunto yo, con rigor de un método antropológico de aproximación a la literatura? Lo pongo en forma interrogativa porque no me atrevo a dar una contestación. Es algo que prefiero dejar en suspenso.

Ahora, entrando ya en la crítica literaria centrada en la obra, es evidente que convendría distinguir, si no clasificar (pues esta palabreja tiene un tufillo pedante). La crítica impresionista tiene hoy mala fama, pero lo cierto es que nos interesará en la medida en que las impresiones sean dignas de recordarse; si son, por ejemplo, impresiones de Azorín. Azorín no dice cómo son las cosas; no dice cómo es la obra literaria. Nos da su *impresión* de ellas. Y lo hace de un modo tal, que quizá puede aventurarse que sus escritos «críticos» pertenecen a un género aparte que, en ocasiones, hasta podría llamarse anticrítica.

B. A.: *¿Qué quieres decir con eso?*

R. G.: Voy a citar un ejemplo, porque, como la idea es aventurada, no dejará alguien de salirme al paso. En «Las nubes», el fragmento de *Castilla,* donde se habla de Calixto y Melibea, Azorín empieza diciendo: como todo el mundo sabe, Calixto y Melibea se casaron. Por supuesto, esto es lo que en «La Celestina» *no* ocurre. De modo que, para hacer un comentario sobre la eternidad del amor, Azorín empieza por negar la obra de que está hablando. Por eso podemos nosotros negar a «Las nubes», y creo que muy justificadamente, el carácter de crítica literaria. El fragmento es tan precioso, que nos persuade de lo que Azorín quería, que no es lo mismo que lo que se propone Fernando de Rojas. Azorín quiso darnos la sensación del tiempo que pasa y se repite constantemente; de que vivir —palabras suyas tomadas de Juan Ramón Jiménez— es ver, volver.

B. A.: *¿De Juan Ramón?*

R. G.: Digo, creo que las tomó de Juan Ramón. Juan Ramón las utiliza en un romance de *Jardines lejanos,* antes que Azorín.

Continuando con los tipos de crítica que se concentran en la obra, hay que hablar del método formalista. No se atiene a las impresiones que recibimos, sino estrictamente a la forma de la obra. De tal manera, que un crítico formalista pudiera analizar una obra ateniéndose

exclusivamente a las metáforas que en esa obra ocurren. Hay un ensayo de Eichenbaum sobre *El capote*, de Gogol, donde se estudia la obra casi con abstracción del argumento. Naturalmente, el extremo opuesto a la crítica formalista sería la crítica contenidista, que ha tenido gran favor en el pasado. Afortunadamente desaparecida, o casi, es una crítica que se basa en las realidades que le parecen más tangibles, y nada más tangible que lo llamado «contenido». Y de ahí vienen esas subdivisiones de crítica temática, donde un señor estudia veinte poemas sobre la rosa, o sobre la paradoja amorosa. Estudios éstos que pueden ser interesantes. Lo que hay que decir, o lo que yo diría en defensa de la crítica temática, es que el acto crítico esencial consiste en comparar. Cuando nos enfrentamos con veinte poemas sobre la rosa, si el crítico tiene un instrumento suficientemente fino para captar las diferencias, puede llegar, mediante el instrumento esencial de la comparación, a algunas conclusiones respecto a los logros y a los fallos de determinados poemas.

En los últimos tiempos hay una especie de revivificación de la estilística como método de aproximación a la obra literaria, aprovechando todo lo que recientemente se ha hecho de útil en el estudio de los problemas de la obra literaria.

B. A.: *¿Qué decir del interés por los problemas de la poética, por los problemas de la retórica?*

R. G.: Pues que es otro modo de acercarse a la obra literaria. Los retóricos antiguos estaban seguros de ciertas cosas. Estudiaban las figuras retóricas, y en eso no puede haber error. Las figuras retóricas son y están; si las analizo, las destaco, las comparo, me siento en terreno firme. Me parece que esto está ocurriendo ahora. No es casualidad que hace dos años se publique en París la revista *Poetique*, que marca la dirección en que progresan estos estudios.

B. A.: *Eres un hombre que ha tenido muy en cuenta los elementos «humanos» de la crítica. Has dicho que la actitud crítica es una toma de posición frente a la vida. ¿Cómo reconcilias la idea amplia de la crítica como acción humanística, y la idea formalista de la crítica como lectura muy directa del texto literario en sí?*

R. G.: Empecemos hablando de la acción humanística, lo que implica hablar del humanismo. El humanismo, que fue una fuerza activa durante siglos, ahora ha quedado reducida a una acción dispersa de gentes dispersas también en universidades y centros culturales. Lo peor que le ocurre al escritor es que ya no se siente solidario de los demás. Los humanistas tenían la sensación de formar parte de una comunidad, de una comunidad cultural que hoy está en trance

de desaparecer. Eso es lo grave. Hoy cada crítico y escritor trabaja por su cuenta en este orden disperso que te digo, y no en el orden cerrado en que los humanistas trabajaban. Es una pena que la comunidad de los humanistas haya desaparecido. Lamentándolo mucho, hay que reconocerlo así.

La crítica es una actividad cultural. Se inserta en el contexto general de la literatura y, por tanto, en el contexto general de la cultura. No es posible olvidar que la obra literaria surge en ese contexto, se crea en un ambiente al que de alguna manera contribuye. Pretende contribuir a la dilucidación de una serie de actitudes y de posiciones del hombre frente a la vida, frente a los demás, frente a sí mismo. Obra humana, obra que se refiere a los demás hombres, no podemos acercarnos a ella sin pensar primero, antes que en ella misma, en cuanto la rodea. De modo que hay un impulso que lleva directamente hacia la obra, que tiende a considerar que la obra es el objeto único de nuestro estudio, y otro impulso, no contrario, sino simplemente amplificador de ese primero que tiende a recordarnos que la obra que vamos a estudiar aisladamente, sobre todo en sus valores formales, es la consecuencia de un acto creativo encaminado a hacer partícipe de la creación a los demás hombres. Como crítico, me he debatido siempre en lo que no creo sea una contradicción: primero, entender la obra como producto de un contexto cultural; segundo, darme cuenta de que la obra es una experiencia única, inventada por el autor. ¿Hay contradicción entre estas dos realidades? ¿Hay contradicción entre el propósito de situar o entender obras y escritores como pertenecientes a un mapa cultural que se debe explorar cuidadosamente, y el de acercarnos a la obra como entidad autónoma, procurando desligarla del mundo de la vida, del mundo de la psicología, de las circunstancias que determinaron su creación?

B. A.: *¿Cómo justificas las biografías que has escrito?*

R. G.: Me doy cuenta de que hay una cierta contradicción en que me interese por el hombre y por la obra. ¿Lo biográfico nos aproxima a la obra? No estoy muy seguro. Nos acerca al hombre que escribió la obra. ¿Tiene interés saber las circunstancias en que se escribió determinado poema? Para mí, sí. Ahora, un interés crítico, no. Tiene interés en tanto que estoy interesado en el hombre que lo escribió. Me interesaría saber, por ejemplo, en qué circunstancias escribió Juan Ramón Jiménez el poema *Espacio*. Me parece uno de los suyos mejores. ¿Qué es lo que sentía, qué es lo que experimentaba? Pero es una curiosidad que se refiere al hombre. Cuando la curiosidad se refiere a la obra, no importa nada cuándo ha escrito *Espacio* ni por qué lo ha escrito.

B. A.: *Pero, por ejemplo, en el artículo «Rubén Darío y el erotismo», haces conexiones entre la vida y la obra, ¿no?*

R. G.: Hago conexiones entre la vida y la obra porque, en realidad, en Rubén Darío, e igual podría decir hoy en Octavio Paz, hay poemas que me parecen ser casi transposiciones de actos eróticos. Es decir, que de alguna manera el poema sustituye al acto erótico. La experiencia poética está tan cargada de erotismo, y este erotismo es evidentemente personal, que no puedo —aunque mi intención inicial hubiera sido no hacerlo— por menos que resbalar y decir algo del hombre: que la misa erótica de que habla Rubén es la misa erótica del hombre Rubén y no una misa erótica celebrada en un vacío. Bueno, todo es más complicado de lo que parece.

B. A.: *¿Qué contestarías a los que desconfían del método formalista de crítica por considerarlo una negación del humanismo y de la libertad que son esenciales a la literatura? Wylie Sypher, por ejemplo, escribe que cuando la crítica está completamente metodizada, el crítico viene a ser nada más que un funcionario.*

R. G.: Guillermo de Torre, en las últimas cartas y en su último libro, se quejaba, muy cordialmente y muy cariñosamente, de que yo había abandonado el tipo de crítica que había escrito en la primera parte de mi vida de escritor, que a él le interesaba porque le parecía más libre, más fluida, con más aire dentro que la que ahora escribo. Y me decía más o menos que me había pasado al campo del formalismo. No estoy seguro de tal cosa. Lo que sí notaba Guillermo, y en eso ha influido mi estancia en los Estados Unidos, es que me exijo un mayor rigor a costa de sacrificar lo que podríamos llamar, un poco pomposamente, ideas, si las ideas no se deducen estrictamente del texto. No tendría sentido llamar ciencia literaria a lo que hago, porque no lo es. No tiene el rigor de la ciencia, ni tengo la formación necesaria para ser un crítico «científico». Formalista; pues no lo sé. Pero lo que sí sé es que hay una clara línea de progresión en lo que he escrito, de interés hacia las formas con preferencia a los contenidos. La crítica contenidista la he abandonado, o trato de abandonarla, porque me parece fácil. Tuve la impresión hace años de que la crítica de contenido podría hacerla cualquiera, y que sería más interesante intentar ver las obras desde otros puntos de vista. Naturalmente, el punto de vista esencial para mí es el de la forma. Me di cuenta de que para realzar mejor lo que estaba estudiando, lo más conveniente era ser fiel a la letra de lo escrito. De modo que lo que Guillermo de Torre dice, y antes que él han dicho otros —tú has hablado hace un momento de Sypher—, de que intentar conver-

tirse en científico de la literatura es convertirse en funcionario de la crítica, es posible, pero yo no he pretendido eso. He pretendido sencillamente acercarme a las obras atendiendo, primero, a lo que está escrito; segundo, no consintiendo que lo que está escrito, y es difícil de ver, me pase inadvertido. Por supuesto que alguna vez me pasará, pero muy contra mi voluntad. Mi voluntad es ir más allá de lo literal, pero jamás prescindir de lo literal; eso ha impuesto un rigor en el análisis que en algún momento puede resultar árido, porque el rigor implica fidelidad al texto y comentario extenso.

B. A: *¿Sería de esta aridez de lo que se quejaba Guillermo de Torre?*

R. G.: Creo que sí. Porque en algún momento es inevitable que la excesiva fidelidad al texto choque al lector, lo canse. Con ese problema me he encontrado: siendo, o queriendo ser, no un crítico académico, sino un crítico leído, un crítico con lectores, tenía que procurar a la vez el rigor y la exposición atractiva. La exposición atractiva, a mi juicio, sólo se puede conseguir escribiendo con sencillez y escribiendo con claridad. Si puedo no citar a Hegel, no lo cito. Porque tan lugar común puede ser citar a Hegel a propósito de Unamuno, como hablar de don Miguel paseando por las carreteras de Salamanca. Me niego a aceptar la idea de que si en lugar de escribir como lo hago hiciera un tipo de crítica que me parece más sencilla, en que se mezclan una serie de nombres, se hace alusión a una serie de ideas, y luego la obra se soslaya o se la deja de medio lado, hubiera podido adelantar más de lo que he adelantado. Si no he ido más allá ha sido en parte por pereza, supongo; por no haber trabajado todo lo que debiera, y en parte por limitaciones intelectuales. He escrito lo que he visto, y no me parece justo reprochar a un crítico el que no ha hecho lo que otro crítico querría que hiciera.

B. A.: *Has dicho que tu deseo de ser más rigoroso data de muchos años. ¿Cuáles fueron las primeras influencias que te empujaron en esa dirección?*

R. G.: Creo que me influenciaron determinados críticos. Amado Alonso más que Dámaso, aunque tengo gran respeto intelectual y admiración por la obra de Dámaso. Pero me interesaron más y me influyeron más los ensayos de Amado Alonso. Había en la estilística algo que me interesaba y me alejaba. Acaso me pesaba demasiado el afán de cortar un pelo en cuatro que a veces observaba. También, hace aproximadamente veinte o veinticinco años, empecé a leer con bastante regularidad, primero a través de las revistas, luego de los

libros, a los *new critics* americanos. Las obras del *new criticism,* ahora en cierto modo superadas, influyeron más que en lo que yo *pensaba,* en la *manera* como trabajaba. Nunca fui un adepto de la escuela porque, en definitiva, me pareció excesivamente académica.

Además, me separó del *new criticism* la idea de que un poema de determinado autor puede entenderse mejor en el contexto general de la obra de este autor, que aislado. Hace años he propugnado eso en las clases y escribí un artículo en que explicaba a Machado por Mairena. El caso de Machado es ejemplar, porque hay versos enteros que se repiten a través de su obra, o expresiones como «beber el vaso lleno de sombra». Por eso he insistido tanto en la unidad de la poesía machadiana. La idea de que el poema se puede explicar mejor en el contexto total de la obra es una de las más ahincadamente grabadas en mí. Sé que se puede coger un poema de Jorge Guillén y tratar de explicarlo. De hecho lo hago constantemente en clase. Pero si explico la décima «Beato sillón», es muy posible que, aun no queriendo moverme del ámbito de las diez líneas, resulte que esté insuflando en ellas un aire que viene de otras partes, un aire que procede de otros poemas de Guillén, en donde puedo haber visto que tal palabra, tal adjetivo, tiene un sentido aquí corroborado o contradicho.

B. A.: *Pero del «new criticism» te habrá atraído, por otro lado, el rigor.*

R. G.: Sí, lo que me gustaba de ellos era la obstinación con que perseguían en el texto la realidad del sentido de ese mismo texto. En cambio no estaba seguro de que me atreviera a conferir el estatuto de verdad general a lo que seguían siendo, pese a todo, opiniones. Los análisis, por objetivos que sean, de algún modo reflejan una opinión.

B. A.: *¿Y quieres eliminar la opinión?*

R. G.: No, no totalmente. Lo que quiero eliminar, hasta cierto punto, porque tampoco me parece absolutamente necesario hacerlo, es el tipo de opinión que consiste en decir: «¡Qué libro magnífico! ¡Este libro es buenísimo!» A veces no puedo evitar decir —porque me sale de dentro—: «¡Esta página es extraordinaria! En este poema el autor ha tenido sorprendentes aciertos de imagen, o de fusión de la imagen con el símbolo.» No me parece excesivo el que de algún modo aparezca el juicio, la opinión, aunque no pretenda emitirlo.

B. A.: *¿Por qué no lo pretendes?*

R. G.: Lo que fundamentalmente pretendo es describir una obra de arte analizándola. La lucha que he mantenido conmigo mismo

(probablemente a nadie le interesa) es la lucha contra la interpretación. A los estudiantes les he dicho una y otra vez: lean el poema, analicen el poema, no lo interpreten. Cuando les prevengo contra esto en realidad me estoy previniendo a mí mismo para no dejarme llevar a la interpretación, es decir, a la transfiguración de la obra. La voluntad de no interpretar está claramente expresada en lo que escribo, una voluntad de ser fiel a lo que ha dicho el autor, a no suplantar sus palabras con las mías.

B. A.: *Hay una diferencia entre interpretación y juicio estético, ¿verdad?*

R. G.: Sí, sí. Y en ese sentido, aunque trate de reflejar exactamente lo que la obra dice, no puedo evitar el que yo, dentro de esa objetividad, en alguna dimensión profunda, esté juzgando la obra que analizo, esté sintiendo una emoción o no la esté sintiendo. Aun si un poema no me emociona, puedo admirarlo. Ahora, ¿tengo derecho a hablar de las emociones como algo separado del cerebro? ¿No es todo lo mismo? Cuando digo «este poema me emociona», estoy haciendo un juicio estético vago. Sólo metafóricamente puedo admitir, como Machado admitía, que el poema es cosa cordial; ¿cordial de qué? El corazón es puro músculo; estímulos y reacciones proceden del cerebro y del sistema nervioso; el corazón no dice nada. Eso que llamo emoción, cuando digo que tal poema me ha emocionado, es un juicio sobre el poema; un juicio estético. Lo que ocurre es que es un juicio estético involucrado con otras cosas.

Trataré en lo posible de evitar juicios de valor sobre la obra. Trataré de que los juicios de valor se deduzcan del análisis y de la exposición de la obra, que estén implícitos en lo demás, que no sean juicios explícitos. Me esfuerzo en lo que sé que es un círculo cerrado del que no se puede salir. Porque, como te decía, es inevitable que el juicio aparezca. ¿Y cuál es el resultado? Que la crítica es interjeccional.

¿Qué sentido tiene el juicio de valor? Constantemente este juicio se desliza. Diré: «'Lo fatal', de Rubén Darío, es impresionante»: juicio de valor. Me ha producido una impresión duradera, acaso por responder a una creencia o a un temor personal; acaso porque lo he relacionado con otros poemas. Y cuando lo llamo impresionante quiero decir que me ha impresionado más que otro poema del mismo tipo. Eso no es crítica; es expresión de un sentimiento personal.

B. A.: *Tenía, o tengo, una idea algo romántica del crítico, de su posición como guía, como defensor de la cultura. Y de algún modo,*

por esa razón quizá, no me gustó la idea de una limitación de su papel, de soslayar el juicio de valor.

R. G.: Estoy de acuerdo en que el crítico es en cierto modo el guía, pero sin que el mismo crítico se lo tome muy en serio. Me parece bien que para los demás el crítico sea el guía, pero si él se arroga ese título, está empezando a fallar. El crítico no es más que un lector profesional; una persona para quien la lectura es necesaria y la hace con entusiasmo. El crítico se formula preguntas. Si las preguntas están correctamente formuladas, a esas preguntas casi podemos darles carácter de respuesta. En mis cursos me esfuerzo en plantear correctamente problemas y, por tanto, en plantear correctamente preguntas. El planteamiento de un problema supone que uno lo ha reconocido como tal y le ha concedido validez. Y el acto de dar sustancia al problema es un acto crítico importante. Mientras, pretender dar una respuesta al problema es entrar otra vez en terreno resbaladizo. El hecho es que esbozar una cuestión, esbozar los términos de una cuestión, es el único modo de entenderla.

Y voy a decirte más sobre la crítica, algo que no he llegado a escribir nunca. La crítica tiene dos vertientes: una se refiere al crítico, otra a la obra. En cuanto pienso la obra criticada, trato de excluir al crítico. Pero esto es imposible; es como querer saltar sobre la propia sombra. No es posible excluir de la crítica al crítico. ¿Es una perogrullada? No lo sé. Lo que sé de cierto es que aun con la mejor voluntad de objetividad matemática, al escribir crítica no puedo eliminar al ser que soy. Tal vez no sea exagerado decir que cuando escribo crítica de algún modo escribo autobiografía: cuando comento un poema de Machado o de Guillén, el comentario arranca de un sentimiento que no puedo eliminar aunque quiera. Así, la objetividad a que aspiro está siempre un poco enturbiada por la subjetividad de que no puedo desprenderme. Ese es el problema crítico que he enfrentado más o menos inconscientemente desde el principio, muy conscientemente en los últimos doce o catorce años. Desde que estaba escribiendo el *Galdós,* supe que no podía, al estudiar los insomnios en Galdós u otras alteraciones de este tipo, prescindir de mi experiencia; de ahí que la crítica está teñida de esa experiencia. No sé si eso te parece claro o necesita una aclaración...

B. A.: *Pues sí. Me gustaría saber si no crees que hay varios niveles o modos distintos en que tu crítica es autobiográfica.*

R. G.: Evidentemente he vivido la crítica por vocación. Es decir, que no me he dedicado a la crítica como sustitutivo de otra cosa. Empecé a escribir crítica muy joven, y al tratar de realzar o de

potenciar, como he dicho antes, la obra literaria, me pareció que de alguna manera me confesaba que lo dicho por mí iba teñido de emociones que por mucho que uno quiera reprimir se dejan traslucir en el comentario. Y no sólo de emociones, sino hasta de un cierto latido de la sangre que se comunicaba a lo que yo escribía. Hace muchos años, no sé cuántos, empecé a reunir cantidad grande de notas para escribir un ensayo que se titulara *La crítica como autobiografía.* Después, estando aquí Miguel Enguídanos, el año sesenta o algo así, he tenido conversaciones con él, pues coincidíamos en pensar que la crítica tenía esa misma cosa temperamental que no se puede eliminar. Incluso en críticos como F. R. Leavis o T. S. Eliot se encuentran expresiones reveladoras de que entendían la crítica como autobiografía.

En resumen; escriba crítica o escriba otra cosa, no puedo por menos de poner el alma en ello. Y si pongo el alma, pongo algo más que la mera inteligencia razonadora; tal vez la pasión de la inteligencia razonadora. No sólo la inteligencia, sino la pasión.

B. A.: *Has hablado de Amado Alonso y del «new criticism». ¿Podrías decir algo más acerca de las primeras influencias sobre tu obra?*

R. G.: Ya he escrito sobre esto, pero es importante que subraye que algunas de esas primeras influencias van operando en mi trabajo y en mi conciencia. La gran influencia de mi juventud, el hombre de quien he aprendido más, el hombre que enseñó a pensar a mi generación es Ortega. Y junto a él, en mi caso y en el de otros, el conocimiento de la persona y de la obra de Eugenio d'Ors fue muy importante. He aprendido en Ortega infinidad de cosas de la crítica literaria. Por ejemplo, el concepto de estructura está en Ortega antes que en los formalistas rusos y, por supuesto, mucho antes que en críticos contemporáneos como Northrop Frye. En *Las meditaciones del Quijote* ya está clara la idea de estructura. Y una posibilidad de aproximación a la obra literaria. Esto lo sabía y lo he tenido presente. El concepto de distancia lo aprendí de Ortega, en un ensayo que leí primero en francés que en español. En el número de *La Nouvelle Revue Française* dedicado a Proust, hay un artículo suyo que después incorporó a uno de los tomos de *El espectador;* se llama «Distancia, tiempo y forma en Proust».

Así, los conceptos de estructura, distancia y tiempo no he tenido que aprenderlos de los formalistas ni de los críticos contemporáneos, porque los había aprendido de Ortega antes de 1931. Esas lecturas de Ortega eran lecturas más bien dispersas, no el tipo de lectura coherente, de críticos «profesionales» que luego he hecho aquí. Un

crítico que también he leído hace tiempo es C. S. Lewis; me enseñó muchas cosas, pero concretamente, y en lo referente a las técnicas de la crítica, me enseñó a fijarme con cuidado en los usos de la obra literaria. Intuiciones más bien borrosas, estaban en él perfectamente articuladas.

B. A.: *¿Y cómo entra aquí don Eugenio d'Ors?*

R. G.: Eugenio d'Ors, si no me equivoco —eso tendríamos que comprobarlo con Manolo Gil y con Aranguren, que asistieron también a las clases de don Eugenio—, fue el primero a quien vi distinguir el contexto de la vida del contexto de la literatura. Esto ahora es casi obvio, ¿verdad? Cuando se estudiaba cuidadosa y rigorosamente un problema, don Eugenio quería ver a qué esfera pertenecía, sin ignorar que la literatura es parte de la vida y que en la vida hay literatura. La voluntad de no mezclar, de no aplicar los criterios que pertenecen a una serie de sucesos, los vitales, a otra serie de sucesos que son los términos artísticos, tengo la impresión de que la he recibido de Eugenio d'Ors.

Mi conocimiento de Ortega es un conocimiento a través de los libros, de autor a lector. Conocí a Ortega en 1935 y lo vi sólo tres o cuatro veces. Con don Eugenio tuve relación más directa, más constante, amistosa y personal, desde mis veintidós años. Y esto me marcó: la palabra de don Eugenio, y no sólo la palabra escrita, sino la palabra hablada. En cuanto a los libros, no sabría poner el dedo sobre los textos, porque lo que más he leído de don Eugenio, o lo que he leído más veces, son los escritos sobre arte. Su *Cezanne* me atrajo al arte moderno, me enseñó a verlo, cosa que en aquella época creo que solamente don Eugenio podía hacer.

B. A.: *¿Qué influencia crees que ha tenido sobre tu crítica el haber vivido y trabajado en los Estados Unidos?*

R. G.: Te diré un detalle externo, por lo que valga: escribir menos y escribir más despacio. No sé por qué, pero los Estados Unidos me han forzado a reescribir una y otra vez o a corregirme constantemente. Citaré un ejemplo. El ensayo dedicado a *Fortunata y Jacinta* en *Técnicas de Galdós* lo escribí ocho veces; lo escribí, lo corregí en ocho versiones distintas; lo dejé un año dentro de un cajón y lo volví a revisar, puramente cosas de estilo, antes de publicarlo. Creo que eso forma parte de lo que te decía hace un momento: de la exigencia de rigor, de eliminar lo superfluo, de eliminar las disquisiciones y atenerme a lo esencial.

B. A.: *¿El hecho de estar enseñando habrá también influenciado tu crítica?*

R. G.: La comunicación con los estudiantes me impuso el deber de ser claro, el deber de ser sencillo. Eso se lo debo a los Estados Unidos, porque aquí es donde mi conato ha tendido a exponer con orden y con claridad. Necesitaba que los estudiantes entendieran, y para eso, lo primero es atraerles. Me ha parecido que en alguna etapa de la elaboración del ensayo crítico hay que dedicar una cierta atención a los intereses legítimos del lector, que quiere que lo que se escriba resulte atractivo y no sólo verdadero. No he podido desprenderme por completo de esa preocupación que, sin duda, alguien llamará esteticista.

Y ahora es la oportunidad de que te confiese algo. Me has preguntado qué cambios ha producido en mi vida los Estados Unidos. Hace algunos meses decía a Allen Phillips que tengo la impresión de que antes escribía con más soltura, como si mi imaginación no estuviera coartada por la exigencia del rigor que ahora se me impone. Siento que antes escribía con más libertad, con más imaginación, y que entre tantas cosas como creo haber ganado en los últimos años, algo se ha perdido.

Según el tiempo va pasando he ido persuadiéndome de que el arte de escribir consiste en corregir. Y se llega a un punto en que al corregir se puede pecar por exceso. Puedes quitarle ímpetu y gracia a la escritura, que es quizá más exacta, más rigurosa y más perfecta, pero que está menos bien.

B. A.: *Esa depuración de tu crítica, esa búsqueda de más rigor, ¿será por influencia de Juan Ramón Jiménez?*

R. G.: Sí lo creo. Es una influencia clara, la de Juan Ramón. El ejemplo de Juan Ramón, el haber estado dos años metido entre sus manuscritos, mañana, tarde y noche, viendo el ejemplo infatigable de este hombre y la cantidad de manuscritos de sus obras. También me ha influido la idea de Montesinos, que en su libro sobre Alarcón dice que éste no llegó a ser un gran escritor por falta de esfuerzo.

B. A.: *¿No te parece cierto que tus lecturas han cambiado también? Porque hay una ampliación muy grande de lecturas críticas, si se compara el fondo subyacente de «Una poética para Antonio Machado» y el de libros anteriores. ¿Eso será también resultado de la experiencia americana?*

R. G.: Es una buena observación. Entre el fondo crítico de libros como los de Unamuno y Machado, y los anteriores, por ejemplo el de

Galdós, hay un cambio. Para escribir el libro sobre Galdós traté de leer todo lo que se había escrito sobre Galdós; para el dedicado a Antonio Machado, además de leer lo escrito sobre él, leí muchos textos sobre poética, crítica literaria y poesía; leí mucha crítica norteamericana que era lo que tenía más a mano y la que me parecía mejor. Leí también crítica francesa, y otras cosas; lo que se me puso al alcance. Además, el libro sobre Galdós lo escribí en dos años, y el de Machado tardé en escribirlo casi cinco. Eso muestra que algo había cambiado en ritmo de trabajo.

B. A.: *¿En qué estás trabajando ahora?*

R. G.: Después de terminar el libro de Machado, preferí no emprender ningún otro. No estoy seguro de qué podría hacer si intentara escribir un libro doctrinal sobre la novela. Por eso, estoy escribiendo ensayos sueltos sobre novelas, que se agruparán para su publicación porque arrancan de una misma idea. Después intentaré anteponerles una introducción teórica. Tengo notas para escribir un capítulo inicial sobre estructura novelesca, y podría ponerme a escribirlo mañana, pero algo me dice que no, que no lo haga. Quizá me ha retraído la falta de energía, la falta de salud en este tiempo. Así que ahora estoy escribiendo estudios críticos de novelas contemporáneas —siento que tengo un deber profesional hacia novelas recientes, novelas importantes, en algún caso silenciadas—; acabé un ensayo sobre *Parábola del náufrago,* de Delibes; otro sobre *Volverás a Región,* de Juan Benet, y el último que he terminado es sobre *Tiempo de silencio,* de Luis Martín Santos. En cuanto pueda analizaré *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio.

B. A.: *¿Todo tu trabajo ahora es crítica textual?*

R. G.: No. Al lado de ese interés formalista siento el deseo de explorar a fondo el horizonte cultural de una época concreta: la modernista. El libro que hoy estaba leyendo trata de Fernando Pessoa, el poeta portugués. En él encuentro reflejadas las mismas preocupaciones que en Yeats o en los modernistas hispánicos; la misma preocupación por lo oculto, por el espiritismo, por la teosofía, por una serie de fenómenos que están pasando, o han pasado inadvertidos hasta hace muy poco, y me parece que conviene llamar la atención sobre ello. Alguien debe hacerlo.

Estoy recogiendo materiales, más materiales, hasta que me desborden otra vez, ¿verdad?, sobre las ideologías del modernismo. Por supuesto, ese no será, si llega a ser, un libro crítico, sino de exposición e historia de las ideas que en la época modernista fueron recogidas y proyectadas en la obra literaria. Quiero ver hasta qué punto la teoso-

fía y el espiritismo dan lugar a los *Cuentos extraños*, de Lugones, a páginas narrativas de Rubén Darío o de Horacio Quiroga, y, anteriormente, de Eduardo Holmberg. Veamos cómo las ideas teosóficas, las de la kábala judía, la tradición gnóstica... operan sobre Valle-Inclán y determinan su estética. De modo que, como siempre, no logro ser exclusivamente una cosa, hombre de una sola cuerda.

B. A.: *¿Cuáles son las lecturas recientes que te llevaron hacia una crítica más rigurosa? Imagino que las hiciste en la última década, pues cuando yo estudiaba contigo, hace diez años, no tenías el mismo criterio crítico, o, por lo menos, así me lo parece.*

R. G.: Sí, es cierto. Entre esas lecturas recientes, hechas en los últimos diez años, está la primera obra extensa escrita por un formalista ruso. Era la de Propp, en inglés, *Morphology of the Folk Tale* (Morfología del cuento popular), y realmente me impresionó. Propp ha conseguido resultados de una exactitud que yo no había soñado que se pudieran lograr.

Después leí ensayos, en revistas; me dediqué a perseguir todo ensayo escrito por un formalista ruso que estuviera a mi alcance en las lenguas que conozco. Al final de los años sesenta aparece la antología de ensayos de Todorov, más amplia que la publicada en inglés por la Universidad de Nebraska. Poco a poco voy leyendo más y más trabajos: libros de Batkin, sobre Dostoievski y sobre Rabelais, por ejemplo, y me doy cuenta de que el *new criticism* es desvaído reflejo de lo que los formalistas hicieron, tanto en logros concretos como en perfección metodológica.

Hacia 1960, recién llegado a Texas, leo el libro de Lévi-Strauss *Tristes tropiques*, y empiezo a seguir con extraordinario interés lo que escribe este hombre y lo que hacen sus discípulos, aunque los críticos literarios de la escuela me interesan mucho menos que el antropólogo. Estas lecturas producen cierta fermentación en mi pensamiento. Los primeros indicios de esa fermentación pudieron advertirse en un curso del que los estudiantes, al parecer, guardaron buen recuerdo. Fue un curso del año 1963 o 1964 sobre creación del personaje en la novela moderna.

B. A.: *¿Puedes especular sobre las razones que te incitaron a escoger los temas de tus estudios, el modernismo, por ejemplo, u otros?*

R. G.: Sí. Puedo incluso recordar con bastante precisión lo que he escrito en unos capítulos de cierta autobiografía inédita, dictados en los años 1953 y 1954, en Puerto Rico. Allí cuento cómo lo primero que he leído en poesía, los primeros poemas que aprendí de memoria, fueron de Rubén Darío. Cuento cómo Luis Alonso y yo paseábamos

por la muralla de Astorga, niños de once o doce años, recitándonos el uno al otro poesías de Rubén. También cuento cómo ese fue mi primer entusiasmo «literario, muy duradero». Siendo algo mayor, me llevó mi padre unos días a un pueblo de la montaña de León, Mogrovejo, donde un tío mío era médico en el balneario. Conocí un montón de gente, bañistas se llamaban, entre ellos a una muchacha de diecinueve o veinte años, estudiante, cosa entonces insólita en una mujer, que tenía la *Segunda antología*, de Juan Ramón Jiménez. Su entusiasmo era grande, y contagioso; fue como un deslumbramiento en que poesía y vagos ardores adolescentes se mezclaron. Por un fenómeno histórico, natural, hacia 1922 la poesía que se leía en España era poesía modernista. Ese es el momento en que yo entro en poesía (como lector, claro). Y entro con Rubén Darío, y con Antonio Machado y con Juan Ramón. Recuerdo el entusiasmo de esa chica, y cómo para mí la poesía de Juan Ramón sonaba distinta. Esos son los tres poetas iniciales, los tres poetas de mi adolescencia. Luego Alberti, García Lorca..., pero esas son lecturas de juventud.

B. A.: *¿Cuándo vino tu entusiasmo por Guillén?*

R. G.: Hacia los veinte años, por contagio probablemente de Leopoldo Panero, *Cántico* se convirtió en libro de cabecera. Sentíamos, creo, la calidad extraordinaria de la poesía de Guillén: su falta de sentimentalidad, su intenso lirismo. Leerla nos parecía un ejercicio espiritual maravilloso, y sentíamos también que entender esa poesía, participar en esa poesía creaba en nuestro grupo un cierto espíritu comunitario. El hecho de que nos interesara, y hasta nos apasionara Guillén, dependía de que leerlo era un ejercicio intelectual de primer orden que nos distinguía de quienes pensaban que Guillén no era inteligible, que Guillén escribía una poesía fría, etc. Sigo creyendo que la poesía de Guillén es una poesía de la inteligencia. Cada vez desconfío más de los retoricismos de la vaguedad. A más de cuarenta años de entonces sigo leyendo a Guillén con deleite que no disminuye.

B. A.: *¿Qué otros poetas te han interesado más tarde?*

R. G.: De poetas más jóvenes, poetas de mi generación, recuerdo la impresión de sorpresa que en época mucho más tardía me produjo el encuentro con la poesía de Paz. Sí. Es curioso. Descubrí primero la poesía de Paz que la obra de Borges, por ejemplo. Puedo decir que hasta 1953, hasta que llegué a Puerto Rico, no he conocido la obra de Borges. En cambio, la de Paz, o al menos el tomito primero de *Libertad bajo palabra*, lo había leído en Santander a raíz de publicarse. No puedo darte ahora la fecha. Fue para mí un descubrimiento extraordinario.

Entrados los años cuarenta, durante la guerra mundial empiezo a conocer poetas más jóvenes que yo: José Luis Hidalgo, Julio Maruri, José Hierro, el grupo de Santander, adonde llegué en el otoño de 1941; esos chicos están haciendo algo nuevo, cosas diferentes. Como las están escribiendo, naturalmente, los poetas de mi generación: Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Ildefonso Manuel Gil, Luis Rosales; los cuatro, siendo tan diferentes, se me presentan unidos, como un bloque.

B. A.: *¿Piensas que se puede fijar de alguna manera el fin del modernismo?*

R. G.: No lo creo fácil. Me he opuesto a la idea de fijar una fecha exacta al comienzo del modernismo, y por las mismas razones considero imposible decir: 1935, 1940, 1945, final del modernismo. Siempre quedan flecos colgando de una época a otra. Hay una especie de lenta agonía en las tendencias artísticas, y sólo cuando estas tendencias se han diluido puede afirmarse que la época es otra. Es curioso que los años setenta, en que estamos viviendo, presenten una especie de resucitación de algunas de las tendencias que estoy estudiando en el modernismo. Estos estudiantes de hoy, esos chicos que quieren vivir en la paz y en la armonía universal, buscan en las filosofías orientales y en el ocultismo, salidas; no sé si las encuentran, pero las están buscando. Otros tienden al anarquismo, a un anarquismo pacífico, sin bombas, pero que les incita a desatar la autoridad del Estado, porque desprecian al Estado y a cuanto de él procede. Niegan la autoridad de los padres porque no tienen ni estimación ni respeto por ellos, ni por la situación en que los padres les han colocado. Se puede decir que algunas de las ideologías características del modernismo persisten y perviven en estas actitudes. Ahora, ¿van a surgir o están surgiendo obras como las de Lugones, Quiroga, Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, obras que responden a esas ideologías? No lo sé ni lo puedo predecir. Y como el modernismo me interesa en cuanto época que se proyecta en la literatura y en la obra literaria, *allí* sí que puedo decir que el orientalismo esotérico, el anarquismo y el ocultismo determinaron la creación de obras valiosas: poemas, cuentos, novelas... Esto es un hecho.

B. A.: *Ivan Schulman habla de la continuada existencia del modernismo, que él encuentra especialmente evidente en el lirismo y en la voluntad de estilo de la novela contemporánea hispanoamericana. Ve esto como prueba de la mayor influencia del modernismo en Hispanoamérica que en España. ¿Estarías de acuerdo con él?*

R. G.: Sí lo estoy en que el modernismo está todavía operando de

alguna manera. Es una época que pasó, pero todavía, como dice Schulman, hay en ella relentes del pasado. En la novela tales relentes se declaran en un cierto lirismo que aparece aún en novelas muy «modernas» (lo pondría entre comillas), donde el modernismo parece superado, como sería, por ejemplo, *El señor Presidente,* de Miguel Angel Asturias. Por muy realista y cruel que haya querido hacer la representación del tirano, la del amor pudiera proceder del cuadro delicadísimo y fragante esbozado por Martí en *Amistad funesta.*

Ideas como esta de Schulman hay que explorarlas y estudiarlas. También estamos obligados, gente como Schulman, o como Allen Phillips, o como yo mismo, a prevenirnos contra algo que sucede cuando una persona está muy interesada en algo, que es encontrar las huellas de nuestra preocupación en todas partes. Tengo un amigo filósofo que al ver cualquier referencia a la filosofía contemporánea, exclama: «Ya lo dijo Platón», y efectivamente lo dijo, pero de otra manera. Tengamos cuidado con no decir: lo que aparece como novedad en esta novela ya lo hicieron los modernistas. Quizá lo decisivo son las variantes.

B. A.: *Me parece que Schulman en este sentido también contrasta la novela española y la hispanoamericana, dando a entender que como el modernismo fue más fuerte en Hispanoamérica, la novela que allí se escribe ahora, beneficiándose de los hallazgos modernistas, es en cierta manera superior a las escritas en España.*

R. G.: Sí, quitando la generalización, que me parece exagerada, estoy de acuerdo en que la novela española ha caído con frecuencia en un realismo mecánico, socialista, o no socialista; un realismo limitado, político-social, que ha coartado la imaginación de algunos buenos escritores. Esto es cierto. Yo diría que el modernismo liberó a los americanos de esa tendencia al realismo «a outrance» de los españoles, y así enriqueció sus posibilidades imaginativas. Eso francamente lo creo, en líneas generales, haciendo todas las excepciones que quieras, ¿verdad? Hasta hace seis u ocho años nuestra novela estaba demasiado apegada a ese realismo de vuelo corto. Exceptuamos *El Jarama, Tiempo de silencio* y luego las obras de Juan Benet y otros. Novelistas estimables, que podrían haber hecho otras cosas, como García Hortelano, se sujetaron a moldes demasiado rígidos, a concepciones de la novela que gravitaban sobre su talento. Es posible también, y esto no lo señala Schulman, que los escritores españoles hayan sentido la obligación de dar testimonio de una circunstancia político-social que no les permitía tratar de cambiarla o de modificarla por otros medios. Novelar como novelaron fue un medio ciertamente limitado, de luchar por la libertad y por el progreso; se han

preocupado más de ser progresistas que de ser novelistas. Y te hablo de gente de verdadero talento.

B. A.: *Has sido novelista y crítico. ¿Qué opinión tienes de la relación entre el escritor imaginativo y el crítico?*

R. G.: Mi experiencia como escritor imaginativo es muy pequeña; publiqué algunos cuentos, dos novelas cortas, varios poemas, sarampión lírico juvenil. Pero muy pronto, al final de la guerra civil española, es decir, a mis treinta años, había decidido dedicarme fundamentalmente a la crítica. Al final de la guerra escribí *El destello*, por necesidad de grabar ciertas imágenes, recuerdos de guerra, sobre todo el de una muchacha que conocí en Alicante y que me había impresionado mucho —llevaba un drama dentro—, y cierta anécdota que oí contar a su propósito. Lo escribí como una especie de memorándum, y años después, al leérselo en Santander a unos amigos, ellos decidieron que se debía publicar. Apareció primero en edición para amigos y luego en la colección «Viento Sur». Tuvo una resonancia muy superior a lo que yo esperaba. Pero entonces, como te digo, ya había tomado la decisión de dedicarme a la crítica, pensando que ésta en sí era un trabajo absorbente; puedo decir que las energías creativas que yo tuviera las dirigí a la crítica.

B. A.: *¿No habías escrito también novelas?*

R. G.: Antes de la guerra había escrito dos, que nunca he publicado. Una se llamaba *Tiempo de vacaciones;* la otra, *Los días perdidos.* La primera era una novela de amor juvenil, sin gran trascendencia; la segunda era una novela política. La primera iba a publicarla la Editorial Signo, en Madrid; la guerra impidió que apareciera. No me hubiera importado que se publicara; sería como *Fin de semana,* narración casi adolescente, y nada más. Al final de la guerra fui detenido ocasionalmente; cuando fui puesto en libertad decidí romper algunos capítulos de *Los días perdidos,* porque ocurría una cosa curiosa. Esta novela, escrita en el invierno de mil novecientos treinta y cinco-mil novecientos treinta y seis, a la vista de lo que ocurrió en el año mil novecientos treinta y seis, resultaba profética. Era la crítica de una conspiración política en Madrid, y la acción transcurría en un día o en tres, no recuerdo bien. El protagonista era un profesor universitario; acaso proyectaba en él mi deseo de ser profesor, más bien que abogado fiscal en Soria. Pues bien, algunos capítulos de ese libro pensé que pudieran parecer escritos durante la guerra, y podría ser peligroso que fueran leídos fuera de contexto. De modo que los destruí, y el borrador está ahora incompleto. Creo que esta novela era mejor que lo escrito anteriormente por mí. Si después me concentré

en las tareas críticas, quizá es por pensar, como ya te he dicho, que la crítica es autobiografía.

En la crítica uno pone muchas cosas, conscientemente a veces, inconscientemente más a menudo; cosas que se deslizan, visiones que uno cree que ha desechado, y no, aparecen en forma de metáfora, o a través de una hipérbole. He pretendido llegar hondo a las obras, y no se puede penetrar en la última dimensión del texto sin participar con cierta pasión en el proceso de reordenación de la obra comentada. Este proceso, por riguroso que sea, está determinado en buena parte, por lo que uno cree que debe ser una obra literaria.

B. A.: *¿Quieres decir que al leer un texto que le parece frustrado, el crítico no puede evitar el pensamiento de que pudiera haber tomado otro giro, haber sido compuesto de otro modo?*

R. G.: El crítico después de todo es un lector, y los novelistas siempre han contado con el lector como parte de la novela. Desde el *Libro de Buen Amor* acá, el autor tiene conciencia de la presencia del lector. Quiere decirse que el crítico tiene un cierto derecho en cuanto lector a responder como el lector fiel, el lector amigo, pero, también, como el lector imaginativo que el novelista postula para la novela. En nuestro tiempo, esto se ha recrudecido. Sabes hasta qué punto *Rayuela*, de Cortázar, depende del lector. Angel Ferrant creó unas esculturas que llamó «Tableros cambiantes», en las que trozos de madera de distintas formas y colores quedaban colocados sobre unos tableros de modo que pudieran cambiar de posición a voluntad del espectador; éste los desplazaba libremente, contribuyendo así a crear una escultura que ya no era sólo del autor. ¿Será eso lo que ha pretendido luego Cortázar? Está dando al lector, al crítico, una participación deliberada en la creación de la obra del arte. El lector amigo suplirá de alguna manera lo que el autor no hizo, o no dijo, o lo dijo entre líneas. Si debe recordarse que debemos leer las líneas primero, y luego entre líneas; lo demás es una lectura insuficiente. Y si hemos de leer entre líneas, será inevitable poner en la lectura, con mucha vigilancia sobre lo que ponemos, algo de nosotros mismos. No sería legible una crítica de la que el autor se excluye. Creo sencillamente que el difunto positivismo crítico era de un aburrimiento fatal.

B. A.: *¿Tienes algunas ideas, en general, de las zonas de la literatura española necesitadas de más esfuerzo crítico; es decir, de las zonas en cuyo estudio debieran concentrarse los críticos de esa literatura?*

R. G.: En lo que conozco y estudio más, la de los siglos diecinueve

y veinte, las novelas de Galdós empiezan a estar saturadas de comentarios. Hay mucha bibliografía galdosiana; crece constantemente. Aun así, es imperioso estudiar el teatro de Galdós. Está poco estudiado. Segundo, las novelas sólo se han estudiado desde puntos de vista limitados. Será necesario que los críticos traten de estudiar con criterio e instrumental moderno sus novelas o las más importantes, que todavía son susceptibles de nuevos análisis. Tercero, los Episodios Nacionales, todavía más necesitados de estudios de crítica literaria propiamente dicha; hasta ahora son los historiadores y sociólogos quienes más se interesan en ellos.

Para citar otro ejemplo que conozco, ¿qué te diré de Juan Ramón Jiménez? La poesía de Juan Ramón está virtualmente sin estudiar. Reconozco mi culpa por no haber contribuido más activamente a ese estudio. Juan Ramón, al escogerme para cuidar de la Sala Juan Ramón y ocuparme en la ordenación de sus papeles me alejó de la crítica; era más urgente ir dando cosas inéditas, publicar textos que parecía importante dar al público, cuanto antes. De modo que me desvié hacia este tipo de trabajo y me siento en falta con Juan Ramón. De otro de los escritores que he estudiado con más interés, Unamuno, tengo que decir que allí es probable que estemos llegando al límite. El pensamiento de Unamuno está bien estudiado. No sé si hace falta una obra de síntesis. La obra de Ferrater es quizá un poco breve.

Después, Antonio Machado. Es uno de los poetas contemporáneos que ha sido mejor estudiado. Mejor, no tanto, por razones cuantitativas como porque se han dedicado a la exégesis de Machado críticos tan eminentes como algunos de los que te cité ayer mismo: Amado Alonso, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco, José Luis Cano, Aurora de Albornoz...

B. A.: *¿Qué figuras te parecen que deben ser estudiadas con más urgencia?*

R. G.: Si sigo individualizando, encontraríamos grandes baches. Por ejemplo, el bache crítico sobre Pío Baroja. No sabemos apenas nada de lo que es la obra de Baroja. Azorín está estudiado con criterios, a mi juicio, anticuados. Tendrían que interesarse en él críticos jóvenes, que conozcan su oficio. Son dos enormes campos abiertos dentro del modernismo español.

¿Figuras «secundarias»? Don Manuel Machado está poco estudiado. Hay un libro estimable de Brotherston, y el gran ensayo de Dámaso Alonso, pero no mucho más, salvo un capítulo de Luis Felipe Vivanco. Es otro de los poetas que merece estudio.

Resumiendo, hasta hace aproximadamente diez años la atención de la crítica española se dirigió preferentemente a la poesía; ahora el

interés predominante se ha desplazado a la prosa. Apenas veo, en cambio, interés por el teatro, pese a los esfuerzos de José Monleón, Ricardo Doménech y algún otro. Ruiz Ramón ha escrito una historia muy estimable del teatro español. En mi opinión el teatro contemporáneo en España es muy inferior a la poesía y a la novela.

B. A.: *Concentrándonos ahora en tus propios libros, ¿qué cambios harías hoy en libros anteriores, como* Autobiografías de Unamuno, *por ejemplo?*

R. G.: Al *Unamuno* le faltaron diez páginas preliminares, de introducción, en que se expusiera la idea central de la obra, que está claramente expuesta en distintas partes del libro. Pensé entonces que era preferible dejar al lector que descubriera por sí las claves que yo había dispersado. Ahora me parece que eso fue un error. El crítico no tiene derecho a hacer eso. Su propósito debe quedar en claro desde el principio, y ordenar las claves en correcta formación, para que el lector sepa a qué atenerse.

Cuando escribí *Autobiografías* quise mostrar que Unamuno al novelar no había hecho sino novelarse a sí mismo. La tesis no es mía; Melchor Fernández Almagro la sostuvo años antes. Yo la descubrí por mi cuenta, siquiera más tarde me di cuenta de que, como era previsible, otro la había registrado primero. Siempre hay alguien que ha visto las cosas antes.

B. A.: *Es una idea de origen freudiano, ¿verdad?*

R. G.: Pues, es posible; sí. Yo pensé, y en el libro está, que don Miguel al utilizar siempre una misma materia novelable, su propio múltiple ser, había querido asegurarse la inmortalidad representándose bajo número considerable de figuras, pues había más posibilidades de salvación, de perduración de la complejidad unamuniana, cuantos más fueran los entes novelescos en que encarnara y reviera. La idea sigue pareciéndome defendible, y cuando se presente la oportunidad de revisar el libro mantendré lo dicho, pero añadiendo una introducción: extraeré del texto las claves dispersas, y las organizaré como prólogo.

B. A.: *Lo que a mí se me ha ocurrido, leyendo esta obra, es que, al llegar al final, espero una conclusión que no encuentro.*

R. G.: Quizá tienes razón; quizá no necesita introducción, sino conclusión. Pero creo preferible advertir al lector de lo que se pretende, y así lo hice en *Una poética para Antonio Machado* y en *Técnicas de Galdós*. En *Técnicas de Galdós* más de la mitad de la introducción quedó en notas, sin llegar a escribirla. La redacté cuando esta maldita enfermedad empezó a manifestarse y tuve un fallo de energía; pensé

que si quería escribir la introducción según la imaginaba necesitaría seis meses de trabajo, y no valía la pena.

B. A.: *Y en cuanto a* De Goya al arte abstracto, *¿hay algo que cambiarías allí, en el contexto de tu criterio crítico actual? Sería de interés si pensando en este libro dijeras algo sobre la relación entre la crítica de arte y la crítica literaria.*

R. G:. Es terreno resbaladizo. El interés por la literatura, y el interés por las demás artes es paralelo; la escultura, la pintura, la música, la arquitectura me interesan en diverso grado, pero siempre como fenómenos paralelos. Creo difícil y hasta arriesgado mezclar el estudio de las artes plásticas y el de la literatura. No estoy seguro de si al escribir ahora un libro, como *De Goya al arte abstracto,* insistiría en las relaciones entre pintura y literatura en la obra de Solana. Hoy creo que para entender los cuadros de Solana es preferible olvidarse de la llamada generación del noventa y ocho y de los lugares comunes «literarios» invocados cuando se habla de ella. Veamos los cuadros de Solana como pintura. Mi error en este punto me lo señaló don Eugenio d'Ors cuando, refiriéndose a Goya, me dijo que mejor que ibérico sería llamarlo italiano. Tenía razón. Yo cometí el error de situar la pintura de Solana y la de Goya en el contexto de la literatura, dejándome llevar por una tentación en que hoy no caería.

B. A.: *También en ese libro estableces una comparación muy interesante entre la pintura de Miró y la poesía.*

R. G.: Sí, lo de la poesía de Miró es evidente, pero es una poesía pictórica. Cuando afirmo que Miró pretende llevar a la pintura algo equivalente a lo que San Juan de la Cruz hace en la poesía, estoy refiriéndome a la esencialidad y a la pureza del esfuerzo. Tiene sentido decir que San Juan y Miró, en determinados momentos, han experimentado un tipo de intuiciones análogas. Este tipo de intuiciones traducido visualmente, alcanza una significación diferente que expresado en la palabra. Esto es de cajón. La palabra, por balbuceante que sea, significa desde antes de ser utilizada; la pintura proyecta en el espacio, por medio de formas y de colores, invenciones no lastradas de antemano. Las formas pueden ser, y en el caso de Miró son, ambiguas, fragantes —perdóname la sinestesia; es una forma poco crítica de hablar, pero quiero decir que son algo muy tierno, algo muy espontáneo, muy natural— sin gravitación de significaciones latentes anteriores a su invención misma. Miró pudo sentir una emoción difusa sentado en la catedral vieja de Barcelona, oyendo la música del órgano. Pero lo decisivo no es eso: luego, en la calma del estudio ha pintado centímetro

a centímetro, con rigor, con cuidado, con suma disciplina. Esto y no aquello es la creación.

B. A. *¿Crees entonces que no se debe hacer comparaciones entre arte y literatura?*

R. G.: No; no me opongo a ellas; está bien que se intenten, pero los resultados no serán críticos en sentido estricto. Las comparaciones o los paralelos entre pintura y poesía, pudiéramos adscribirlos a otro género, a un género tan valioso y estimabilísimo como lo es el ensayo literario. Habría que hacer una defensa del ensayo literario, como oposición a la crítica literaria rigurosa, ascética. Esa clase de ensayo pudiera resultar interesante, ameno para el lector, y a veces muy aleccionador. Hay un pero: está al alcance de muy pocos.

B. A.: *¿En* Una poética para Antonio Machado *hay capítulos que te parecen mejor logrados que otros?*

R. G.: Me esforcé en que el libro tuviera un tono uniforme, pero acaso algunos capítulos tengan mayor originalidad: el dedicado al tiempo es menos nuevo, creo yo, que los dedicados a la distancia y al tono. Tal vez hay algún pequeño descubrimiento en el capítulo sobre el silencio en Machado, tema que no se había tratado antes, según yo lo planteo. También tienen cierta novedad las páginas en que se estudia el espacio machadesco como el espacio del espejo. Estos capítulos me parecen más originales, pero también, quizá por el tiempo que me llevó, debo decir que los dos últimos capítulos dedicados a la condensación, siendo menos nuevos, sintetizan o quieren sintetizar muchas cosas. El trabajo de redactarlos me exigió exactamente seis meses.

B. A.: *¿Al crear el libro sobre Machado estabas consciente de que hacías lo que creo que nadie había hecho antes; colocarlo en un ámbito universal?*

R. G.: El libro de Machado, en cuanto a intenciones, es el más ambicioso de los que he escrito; lo escribí con propósito de universalizar al poeta, y me alegra de que lo hayas visto así. La idea era desprovincializar la crítica. La dedicada a Machado se ha complacido en hablar del casticismo, indigenismo, campos de Castilla, Soria, el Machado humanamente, admirable de la guerra... Yo quería olvidarme, hasta donde pudiera, del Machado hombre (al que no tendría inconveniente en dedicar un libro), y concentrarme en el estudio de su poesía, situándola en un ámbito que la hiciera relacionable con la gran poesía que en este siglo se ha escrito. Eso es lo que llamo desprovincializarlo.

B. A.: *Uno de tus libros anteriores que no mencionas mucho ahora*

es la Vida de Pereda. *Por ser biografía, ¿es libro que ya no te complace?*

R. G.: Para empezar, la *Vida de Pereda* no me parece un libro escrito de la manera que debiera estar escrito. Siendo mi primera tentativa en el género biográfico, la escribí demasiado obseso con el dato y con el documento. La fidelidad al dato y la fidelidad al documento son, en ese libro, absolutas. Cuando en él se dice: «ayer llovió», es que había un dato probatorio de tal lluvia; si se afirma que don José María se levantó cansado, es que tenía información segura de que así sucediera. De modo que escribí partiendo de una decidida hostilidad a la novelización del personaje. Dispuse de información abundante, y sobre esa base construí un libro que en su modestia me parece estimable. Ahora necesitaría revisión; quisiera decir cosas que entonces no dije, probablemente por una cierta autocensura. Vivía en Santander, la ciudad de Pereda; en Santander es una figura un poco sacrosanta, no se la puede tocar. No dije, por ejemplo, que *Sotileza* es novela más oscura de lo que suele pensarse: las relaciones entre Muergo y Sotileza dan pie a la idea de que Sotileza no es una figura angelical, sino de carne y hueso, lo que la hace más interesante y más importante.

Me gustaría que esta biografía hubiera sido superada; debiera haber sido superada. Perdón por la inmodestia; no lo ha sido. Hace falta una biografía de Pereda mejor que la mía, más amplia, con análisis detallados de las novelas; en fin, un tipo de biografía literaria que yo no quise o no supe escribir.

B. A.: *Casi al mismo tiempo que* Vida de Pereda *publicaste un estudio sobre novelistas ingleses contemporáneos, tema bastante insólito entonces en España. Creo que sería interesante saber cómo fuiste atraído por ese tema.*

R. G.: En los años de la República, en mil novecientos treinta y uno y los inmediatos siguientes, estuve estudiando alemán. Incluso, fui a Alemania en el año mil novecientos treinta y cinco, y me hacía la ilusión de que sabía un poco de alemán. Cuando estalló la guerra civil mi incompatibilidad con lo alemán fue absoluta. Absurdamente, porque absurdo es el hecho, no pude seguir con el alemán; pensé que entre la cultura alemana y yo se había establecido una barrera muy difícil de salvar. Y desde antes de terminar la guerra, con un soldado amigo que sabía el inglés, o creía que lo sabía, comencé a estudiar inglés. Cuando terminó la guerra, estaba decidido a seguir trabajando. Ocurrió que en la España de nuestra posguerra, años mil novecientos cuarenta y uno a mil novecientos cuarenta y cinco, apenas nadie es-

cribía sobre novela inglesa, y por alguna razón, yo, que estaba muy metido en ese tipo de lecturas, empecé a publicar ensayos sobre novelistas ingleses contemporáneos; aparecieron en revistas varios de estos ensayos, y Luis Horno Liria, que dirigía la Editorial Cronos, una subsidiaria de la Librería General de Zaragoza, se ofreció a editar un libro donde se recopilaron esos trabajos, los ya publicados y algunos nuevos. La edición del libro coincidió con el momento álgido de mi entusiasmo; acababa de terminar la lectura del *Ulises,* con la ayuda de miss Adela Lathon, y también de la traducción francesa.

B. A.: *¿Que recepción tuvo el libro?*

R. G.: Tuvo éxito, sobre todo de crítica; como ninguno de mis otros libros ha tenido. Es curioso que mis libros primeros lograron una recepción crítica más amplia que los posteriores. Don Eugenio d'Ors dedicó nada menos que once artículos en el periódico *Arriba,* de Madrid, a comentar los novelistas ingleses contemporáneos; no mi libro, aunque me mencionaba de vez en cuando, sino los escritores que yo estudiaba.

B. A.: *¿No te parece que en tus trabajos críticos actuales hay una resonancia de estas lecturas inglesas?*

R. G.: Evidentemente. Mi opinión ha cambiado respecto a algunos de aquellos escritores. Hoy creo que Conrad es un novelista todavía más extraordinario de lo que entonces me parecía. Los he vuelto a leer. Escritores como Conrad, Lawrence, Joyce han sido lecturas constantes, de modo que obviamente debe haber resonancias suyas en mi trabajo. En Estados Unidos volví a leer el *Ulises,* hace seis años, en una segunda lectura más difícil, porque la hacía solo y sin ayuda, es decir, salvo ciertas ayudas críticas.

B. A.: *En tu último libro,* Técnicas de Galdós, *salta a la vista que tu interés primordial es estudiar la estructura de la novela. En el futuro, ¿seguirás trabajando en la misma dirección?*

R. G.: Durante algún tiempo, sí. Has leído algunos capítulos inéditos de mi próximo libro sobre novela contemporánea y puedes darte cuenta de lo que estoy haciendo. Quiero publicar un libro sobre técnicas de la novela en escritores actuales; no quiero confinarme en lo galdosiano. El concepto de estructura es para mí muy amplio. Como parte de la estructura estudio espacio, tiempo, tono, voz del narrador, etc. De modo que estudiar la estructura es estudiar la organización de la novela; estudiar los principios determinantes de esta organización; ves cómo los elementos de la novela se agrupan, se relacionan. La

estructura es un orden de relaciones, un conjunto de relaciones como ya lo señaló Ortega. Por eso lo esencial es el sistema en que los distintos elementos se integran; no estos elementos vistos por separado, sino el modo en que se integran para constituir la obra de arte. Esta es la diferencia, creo yo, entre el tipo de crítica que ahora me interesa y la que escribí en otro momento, o la que hacen amigos a quienes estimo y admiro.

B. A.: *Tu idea es básicamente, ¿no?, la idea formalista.*

R. G.: Bueno llámala formalista si quieres, pero el texto que primero me orientó fue *Meditaciones del Quijote.*

B. A.: *Hablando ahora de tus proyectos. ¿Piensas continuar estudiando los* «Episodios nacionales»? *¿Escribir estudios de las series que hasta ahora no has comentado?*

R. G.: Sí. Mi deseo sería escribir un libro, con un capítulo dedicado a cada serie, para ver en qué se diferencian. Un pequeño libro en torno al problema capital de estas obras: la utilización de la historia como materia novelable. Entre la primera y la última serie, las diferencias son tan grandes que saltan a la vista. Los dos capítulos ya escritos están dedicados a *Trafalgar* y a *Cánovas.* Ahora me pregunto, ¿vale la pena escribir otros capítulos para completar ese librito de que te hablo? Y por otra parte, ¿me mantengo al escribir estos estudios en la misma línea que estás viendo en *Técnicas de Galdós* o en los estudios todavía inéditos sobre Juan Benet, Delibes, etc.?

B. A.: *Me parece indispensable que continúes con las otras series, pues la manera como has empezado estudiando la primera y luego saltando a la quinta impone comprobar si la diferencia en el modo galdosiano de trato la historia responde a una evolución o es un cambio súbito en el estilo de la vejez de Galdós. Has destacado claramente el modelo picaresco y caballeresco de la comedia de magia en la última serie —idea ésta original y de gran interés.*

R. G.: Me ha preocupado destacar la diferencia fundamental, ciertamente, entre *Cánovas* y *Trafalgar,* y la que existe en protagonistas de tal contextura como Gabriel Araceli y Proteo Liviano; no tienen apenas nada en común. Quiere decirse que el Galdós maduro era mucho más imaginativo que el joven. Esto ya se ha observado, pero, cosas así hay que demostrarlas; no basta la mera impresión, la mera opinión. Al hacer tan obvia la artificialidad de la literatura, el Galdós de la última serie está cerca de algunos novelistas contemporáneos, como Borges, por ejemplo.

B. A.: *Escribiste hace años una parodia de Borges tomando como pretexto un pseudo drama de Unamuno, y me pareció excelente; es un tipo de literatura que no has practicado mucho. Sería interesante saber la recepción que tuvo ese artículo, y las circunstancias en que fue concebido.*

R. G.: Fue muy sencillo. Estaba Borges aquí, en Austin, y tuvimos infinidad de pequeñas bromas y de conversaciones; de pronto se me ocurrió que sería curioso escribir la parodia de un cuento de Borges. Y la parodia se complicó porque para aludir a la famosa memoria de Borges, y recordando que Borges me había contado ciertos chismes relacionados con Unamuno, pensé que podía relacionar el cuento de Borges con una historia o drama de Unamuno desconocido. Todo fue planeado como una broma a Borges, y, efectivamente, le divertió la cosa. Empecé a tener ciertas sospechas de la trascendencia de la broma cuando observé la reacción de la secretaria a quien había dictado el cuento, porque fue dictado. (Volviendo en avión de Nueva Orleans tomé unas notas y con estas notas dicté el cuento según es, descripción del drama de Unamuno y cuento «de Borges».) Bueno, pues a la secretaria, días después de haber mandado el cuento a «Insula», le decía yo de la broma, y se sorprendió mucho. «Pues yo —dijo— pensé que el señor Borges le había contado este drama de Unamuno; ¡como tiene esa memoria!...» «No, no, no, no fue así.» Y cuando apareció el cuento la gente lo aceptó como bueno, incluso los especialistas. Tuve que decir a unos y a otros: «No, no, eso no es verdad, es una broma», pero estaban recelosos de que la broma fuese lo que entonces les decía. En una fiesta en casa de José Luis Aranguren encontré a Emilio Salcedo que iba a publicar su biografía de Unamuno y le pedí que aclarase en ella que mi artículo tenía intención paródica y que el drama de que allí se hablaba era invención mía. Pero Salcedo no acababa de creerme e hizo que le repitiera lo que le había dicho, en presencia de Aranguren y del poeta francés Pierre Enmanuel, en honor de quien se daba la fiesta. Sólo entonces se convenció Salcedo de que era verdad lo que le decía y puso en su libro una nota que le agradecí mucho, puesto que mi pequeña broma estaba ya en tesis doctorales y hasta en las obras completas de Unamuno, y era urgente atajar la extensión del daño. Siempre me ha parecido que la parodia es un método crítico legítimo y que, además, alguna gracia tiene, pero la experiencia me ha curado definitivamente y escarmentado.

La conversación sigue. Hablamos de los críticos más jóvenes, a quien Gullón lee con interés y... con esperanza. ¡Cuánto saben estos

chicos! Esta curiosidad por lo que piensan los jóvenes, por cómo piensan los jóvenes, no es muy común en gente madura. Pero no seguiré trascribiendo. Cortaré aquí, en lo que no es todavía silencio, sino, apenas, una pausa.

BARBARA BOCKUS APONTE

Department of Spanish
Temple University
PHILADELPHIA, Pennsylvania (USA)

BOMARZO, EL LARGO CAMINO DE LA SOLEDAD *

LA AMBIENTACION PREVIA

Esta voluminosa novela del argentino Manuel Mujica Lainez es una obra netamente latinoamericana, aunque su temática esté lejos de reflejar personajes o situaciones latinoamericanos (narra la historia de un príncipe del Renacimiento que adquiere el raro don de la inmortalidad).

Las líneas fundamentales de la obra se circunscriben dentro de esa inmensa revolución de la novela en América Latina. Así lo hace notar Pablo Rojas Guardia en un artículo aparecido en el número 52 de la revista caraqueña *Imagen:*

> Hemos estado tan atentos —y subyugados y casi hipnotizados— al estampido, al auge y a la brillante propaganda (al *boom)* de la narrativa latinoamericana más reciente que, en cierto modo, olvidamos otras novelas —otros novelistas— que, paralelamente en aparición y resonancia plural, deberíamos situar o ubicar dentro de la misma corriente de exaltación del poeta, del creador novelístico en este caso del continente americano.
>
> Quizá sea por lo mismo del *boom* por lo de la actividad repentina y por lo de fomentar y dar bombo (acepciones figuradas que caben en la palabra inglesa) que desatendemos ese otro lado de la narrativa latinoamericana; pero que es de tanto valor como la de primer plano —la de mayor actualidad—, puesto que aquella venía como construyéndose sordamente, lentamente, en los intentos iniciales —acaso tímidos, acaso locales o regionales— de los autores que posteriormente desplegaron todas sus velas.
>
> (...) De esas novelas, de esas fábulas, mejor, escritas para suramericanos con conocimiento profundo de la historia universal, podríamos señalar en tono preferente a *Bomarzo,* de Manuel Mujica Lainez. (...) Porque *Bomarzo* y, posteriormente, *El unicornio,* del

* Manuel Mujica Lainez, poeta, novelista, ensayista, cuentista y periodista. Nació en Buenos Aires el 11 de noviembre de 1910. Estudió en colegios de Francia e Inglaterra. Hace muchos años que es redactor del diario *La Nación.* Es miembro de la Academia de Letras, y obtuvo el Premio Nacional de Literatura. Su primera obra, *Glosas castellanas* (ensayos), data de 1936. Desde entonces ha publicado: *Aquí vivieron, Misteriosa Buenos Aires, Los ídolos, La casa, Los viajeros, Vidas del Gallo y Pollo* y *Bomarzo.*

mismo autor, son dos magníficas novelas que, sin contener argumentación latinoamericana y sin que la peripecia de sus personajes se circunscriba en ambiente, recintos o situaciones de la sociedad, o sociedades, o colectividades latinoamericanas, pueden andar, con agilidad y soltura, al lado de estas magníficas narraciones que se amparan, y se difunden, y se «bombean» a la sombra del llamado *boom* de la novela (...) (1).

Bomarzo, pues, merece ser estudiada con detenimiento, puesto que ella también es una «caracterización» latinoamericana. No una «caracterización horizontal» (pintura de ambientes o de personajes típicos), sino más bien una «caracterización vertical» (una concepción propia del hombre y de la historia).

Mujica Lainez entiende el mundo a su manera. Pero en esa valorización de circunstancias y de personajes de su mundo entran en juego una serie de esquemas y de conceptualizaciones que «traicionan» al artista, al pensador latinoamericano: reflejan la resonancia —o no resonancia universal— que ha sabido dar a sus problemas por medio de la expresión artística. En esa elección, en esa «selección» de valores, el novelista actúa como hijo de su ambiente, de su continente.

Con el estilo chispeante que lo caracteriza, Cortázar expresa esto mismo al hablarnos sobre la argentinidad:

Pienso que hay una argentinidad más profunda, que muy bien podría manifestarse en un libro donde no se hablara para nada de la Argentina. No comprendo por qué un escritor argentino ha de tener como tema a la Argentina. Creo que ser argentino es participar en una serie de valores y de disvalores, en los planos más diversos, en asumirlos o rechazarlos, en entrar en el juego o tirar la pelota afuera: lo mismo que ser noruego o japonés... (2).

Por otra parte, es opinión muy generalizada entre los críticos que la actual novela latinoamericana está encontrando sus verdaderos cauces de expresión: está creando valores de validez universal. Se podría hablar con verdad de la conquista de una madurez en la expresión literaria.

En una primera etapa...

Los novelistas como Gallegos, a pesar de su envergadura, por su falta de plomada interior parecían sólo rozar las superficies de las cosas. Su obra tenía fuego polémico, pero le faltaba peso específico, fe en sí misma. Creía en su mensaje, su utilidad, no su valor

(1) Pablo Rojas Guardia: «Una fábula suramericana para suramericanos», en *Imagen*, Caracas, 15 de julio de 1969, 62 pp. 6.

(2) «Julio Cortázar», en *Los nuestros*, Luis Harss, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 2.ª edic., p. 291.

independiente como obra de arte. Se justificaba sólo con su propósito. Sus fines puramente artísticos, cuando existían, eran secundarios y poco imperiosos. Si no se sentía respaldada por una causa, se consideraba consciente o inconscientemente un lujo, y tendía algo perversamente a la estética y el diletantismo (3).

Esta valorización de la novela como una obra de arte —válida por sí misma— tiene su confirmación en el tratamiento de los personajes y de las situaciones. El personaje inmaduro da la impresión de ser una simple marioneta en manos del escritor. Este le «dicta» lo que debe decir y normatiza su conducta. Es lógico que en esta forma de tratamiento el personaje se convierta en un simple «portavoz» de ideas. La intensidad dramática que cobra es muy limitada, ya que debe estar supeditada a las fronteras establecidas previamente por su creador.

Lo mismo podría decirse de las situaciones. Estas son escogidas como marco y escenario propicios para enmarcar a los personajes. Personajes y situaciones están «marcados» por la línea ideológica que el escritor se cree obligado en conciencia a expresar. Y en uno u otro ámbito no hay consecución de «vida propia».

En la actualidad se ha dado ese gran paso hacia la creación de vida autónoma. Los personajes empiezan a imponer sus propias «reglas de juego». Las situaciones no se dejan limitar tan sencillamente: es más, están exigiendo la no «demarcación» de sus fronteras. Se vuelven un paisaje difuso, una «tierra de nadie»...

Y de esa forma hemos empezado a presenciar el surgimiento de «hijos adultos», emancipados de la tutela demasiado paternalista de sus creadores. Ya no es tan sencillo identificar la voz del escritor con la del personaje. Este se ha rebelado y se ha negado a «profesar» sencillamente el credo de otros... Quiere intentarlo todo por sí mismo. Y así hemos visto surgir a Oliveira y a la Maga, al general Aureliano Buendía, a Calac y Polanco, a Larsen, al Jaguar, a Juan Preciado y a tantos otros que escogen ellos mismos su propio hábitat, que se mueven en esos escenarios, que son incomprensibles en su elección, que son caóticos como la vida que intentan expresar.

El resultado son obras paradójicas, como el atributo de libertad de que gozan: los seres de esos mundos de ficción escogen ellos sus situaciones, pero para mostrarnos precisamente la falacia de la escogencia: es la situación, la circunstancia la que, en último término, lo escoge a uno. Macondo impone su círculo mágico a los Buendía; San-

(3) Luis Harss, *O. c.*, p. 21.

tamaría arrastra en su decrepitud a Larsen; el llano muere las últimas llamas de sus campesinos...

Y esta libertad precaria, que vemos deambular por las calles, por los pueblos de América Latina, es la que se nos impone con todo su patetismo, con toda su «fealdad»...

> La vida de estos libros quema las manos del viejo crítico. Más aún; la crítica tradicionalista, frente a la nueva novela hispanoamericana, es como un gran museo de estatuas de sal: sus cultores están allí por soberbios; siguen siendo feroces en su inmovilidad salina. La «fealdad» de la novela moderna les arranca quejas: quisieran ver en su lugar amables fábulas que falsearan piadosamente la realidad y nos dieran un milnovecientos pacífico en vez del cataclismo que va creciendo como un hongo mortal a nuestros pies. Hablan con ofendido pudor de lo escatológico: ellos que se revolcaron y taparon hoyos para esconder la fetidez de la *belle époque* modernista. No entienden la belleza del lugar común, después de años de envolver y falsear las cosas y los sentimientos del hombre de la calle. Llegaron a confundir la verdad estética con la habilidad del simulador. Glorificaron a ciertos novelistas que se interesaban profundamente en la vestimenta, la comida y la palabra mal dicha de sus personajes. Ellos dieron origen al rumor de que nuestro hombre del pueblo no tiene vida interior. ¿Qué vida interior le iban a descubrir a ese hombre si pasaban ocupadísimos revolviéndole sus covachas para describirle sus apariencias pintorescas, sus miserias y su «fatalidad», como si estas cosas pudieran considerarse aisladamente del efecto que ellas producen en el alma del individuo? Por oírle la palabra deformada no le oían ni la queja ni la esperanza. Creyendo caracterizarlo, lo estereotipaban. Lo convertían en figura de retablo. Estos eran los personajes a quienes devoraba la selva en las novelas superregionalistas, los hombres «derrotados» por el paisaje..., como si nuestros campesinos alguna vez se hubiesen quedado suspirando cuando se les seca la tierra o les roban la cosecha. Así es que al crítico bien establecido le chocan hoy los personajes que se comportan como verdaderos seres humanos, y le ofende ver en la novela una vida que es tan compleja, absurda y violenta, como es la vida misma, esa que nos acongoja a todos (4).

Esta fidelidad a la vida que va surgiendo de las manos del artista; este respeto a la vida —aunque sea ésta un doloroso «muestrario» de conflictos y de choques, de contradicciones y desgarramientos— es lo que da verdadera hondura a las obras literarias. No se trata de anular contradicciones; no se trata de buscar una conciliación entre los elementos discordantes de un mundo también discordante. Se trata de trasponer al mundo de la novela *les données frappantes* del mundo

---

(4) Fernando Alegría: «Estilos de novelar o estilos de vivir», en *Coloquio sobre la novela hispanoamericana.* Fondo de Cultura Económica, México, 1967, pp. 144 y 145.

real. Y esto lo más fielmente posible: sin intentar construir figuras simétricas o mundos armónicos. La *ataraxia* no existe para la obra literaria. El Universo ha de ser asumido en la novela con toda su dolorosa escisión interior. Eduardo Mallea dice al respecto:

> Balzac y Dostoievski fueron los primeros rebeldes de una regla tradicional. Ellos introdujeron en la literatura la representación del hombre situado frente a su circunstancia social. El criterio acerca de la perfectibilidad de la obra cambia con ellos: lo que producen es un bloque artístico imperfecto, pujante y angustiado, el fondo esencial humano vale por su potencia intrínseca en sus obras y no por los viejos principios estéticos que tenían su norma fundamental en la armonía. Introdujeron la desarmonía fecunda, de naturaleza esencialmente humana, como factor primero de su estética, en la que la teoría fundamental y filosófica de la obra de arte es transmutada en la teoría fundamental y filosófica de la vida. De este modo se transforma su estética en una ética, pero en una ética funcionalmente creadora, viviente y no postulativa.
>
> La desarmonía de un universo heterogéneo que comienza a anarquizarse y salir de goznes no la pudieron concebir ellos sino trasladado al arte en su expresión caótica y dislocada. La unidad que adquiría esa vida al ser condensada en una fórmula no podría ser sino una unidad de su propia esencia, es decir, una unidad compleja. Una expresión serena no conviene a un estado de espíritu agitado (...) (5).

La unidad que consigue el escritor en su obra podría considerarse como una unidad de «visión» más que de «estructuración». El escritor «ve» los acontecimientos y transmite esa secuencia tal como se le impone, pero no osa «ordenar» o «dictaminar» sobre un posible orden. Es más un testigo que un demiurgo. El escritor es, como Asturias o Lezama Lima, un náufrago en el remolino mágico de su novela. O, como Cortázar, Sábato y Mujica Lainez, un explorador de laberintos que busca el hilo salvador de Ariadna...

Con esta «ambientación» previa, vamos a adentrarnos en la villa «Bomarzo», propiedad de los duques Orsini...

EL PARQUE DE LOS MONSTRUOS

Pier Francesco Orsini, duque de *Bomarzo*, ideó y realizó este inmenso parque de los monstruos en las inmediaciones del palacio de Bomarzo. En esas inmensas moles de piedra está narrada la vida de Pier Francesco.

---

(5) Eduardo Mallea: «De una actitud», en *El sayal y la púrpura*. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1947, pp. 19 y 20.

Lo primero que llama la atención es un templete de catorce metros de altura y de inspiración etrusca. El templete está dedicado a Julia Farnese, primera esposa del príncipe y madre de sus ocho hijos.

Después van surgiendo otros espectros que nos revelarán la lucha interna —sus victorias y derrotas— de Pier Francesco. Jorobado y contrahecho, él mismo se hizo presente en una figura monstruosa. Su físico deforme le había acarreado el desprecio de su padre y de sus hermanos, Girolamo y Maerbale. Sólo su abuela Diana Orsini lo protegió de las vejaciones de sus parientes.

Esta temprana experiencia de sentimientos contrapuestos. Este sentirse objeto de cariño y de desprecio al mismo tiempo, va perfilando en Pier Francesco una personalidad especial, cuyo rasgo característico va a ser la dicotomía, la ruptura interior. Pier Francesco reconoce el amor que le profesó su abuela:

> De no haber sido mi abuela Diana como fue, creo que yo no hubiera sobrevivido a los años de mi infancia. En medio de mis amarguras y resentimientos, su belleza estupenda que no ajaba la mucha edad y el fervoroso cariño con el cual me envolvió resplandecen y alumbran mi niñez.
>
> (*Bomarzo,* 16)

Pero también sabe del odio de su padre. En una ocasión fue encerrado por él en un calabozo para que acompañara a un esqueleto. La impresión de entonces fue una de las más dolorosamente recordadas por Pier Francesco:

> Es probable que mi padre abrigase la esperanza de que la presencia del monje coronado me trastornaría definitivamente, y de que mi enajenación lo ayudara a deshacerse de mí para siempre. Si es así, lo defraudé. Ignoro cuánto tiempo aguanté en la improvisada cámara de tortura, no atreviéndome casi a respirar, vigilando a mi compañero de cárcel, que me contemplaba a su vez con las cuencas vacías, desdeñoso, sonriendo levemente ante mi joroba y ante mi espanto. Pudieron ser unos minutos; pero pudo ser una hora. Chisporroteaban las velas, y la cara del muerto insepulto, ermitaño, guerrero enemigo, emparedado amante o fabricación artificial, hombre inventado, reconstruido sacrílegamente, transformado en mecanismo barroco, vaya uno a saber..., se recostaba en el apoyo de la mano seca, brillante, violácea, considerándome desde la distancia de su implacable hastío destructor. Acaso fuera mi cobardía, mi pánico, acaso la media luz, acaso la excesiva penetración dolorosa con que yo observaba al callado huésped acechante sobre el cual las sombras iban y venían, animándolo, pero a cierta altura advertí que, lentamente, se acen-

tuaba el rictus de su boca y que empezaba a incorporarse. Entonces mi resistencia cedió y perdí el sentido, como si una cuerda demasiado tirante se hubiera roto.

(*Bomarzo*, 48)

Todo esto le lleva a confesar su desconcierto: se siente dividido íntimamente: por una parte da la razón a los que le atormentan —su fealdad merece ese desprecio—, pero también ama la belleza. Y esa cualidad no se la reconocen:

> Desde muy niño, obsesionado por mi inferioridad congénita, me apliqué a disfrazarla en la medida de lo posible, ensayando ante el espejo las posturas y ángulos más propicios. Me atisbaba en el espejo que había en la cámara de mi abuela, en esa luz verdosa que titubeaba en las habitaciones del lúgubre palacio, color de los tapices, de los muebles, de los retratos y de las panoplias, una neblina irreal desgarrada en jirones transparentes, que no era de aquel tiempo, sino procedía de la Edad Media, y había quedado ondulando en los aposentos en cuyos rincones se estancaba, sin lograr salir de su encierro glacial, y que nos envolvía e impregnaba a viejos y jóvenes, contagiándonos una rara lividez. Me enderezaba, levantaba la cabeza, colocaba la mano en la cintura... En más de una ocasión mis hermanos me sorprendieron así, y la persecución cruel de la cual me hacían objeto recrudeció entre alaridos de mofa. Mi horror a la fealdad y mi pasión por la belleza, en los humanos, en los objetos, en los juegos de la poesía, que me produjo desengaños y amarguras, pero le dio a mi vida un tono exaltado y cierta atormentada grandiosidad, procede de mi horror a mí mismo y del asco resultante que me causaba cualquier aberración teratológica...
>
> (*Bomarzo*, 23-24)

No perdona que su padre no haya sabido captar ese amor a la belleza que tanto los acercaba el uno al otro. Cierta noche, Gian Corrado Orsini narraba a sus hijos cómo fue trasladado el David de Miguel Angel a través de las calles de Florencia. En un momento de la narración, Gian Corrado esbozó una caricia a su hijo jorobado:

> Este fue el único momento auténticamente venturoso que le debí a mi padre; el único en el curso del cual vibramos al unísono. David nos convocó un instante bajo su sombra. Lo demás ha sido llanto escondido, bochorno, agravio, desdén y odio; un alternativo tratarme como si yo no existiera, ignorándome, y como si fuera un irracional que lo impacientaba, castigándome, y, sobre todo, un sordo, reiterado, inexorable hacerme sentir que estaba de más, que no pertenecía ni jamás podría pertenecer al grupo armonioso que formaban él y sus otros dos hijos. Su actitud contribuyó seguramente casi tanto como mi deformidad a forjar mi desdicha. De no haber sido tal la postura de mi padre y de

haber contado yo con su alianza y comprensión, como conté con las de mi abuela, creo que el panorama entero de mi vida hubiera presentado facetas muy distintas. Yo no hubiera sido nunca efectivamente feliz, porque la felicidad es algo que me había sido negado desde la cuna, pero hubiera gozado de cierto sosiego parecido a la felicidad. Y cuánto, cuánto necesitaba ese bienestar, ese modo de higiene que la felicidad comporta. Cada vez que surgió en mi camino algo, aunque engañoso, semejante a la felicidad, quise apresarlo desesperadamente porque sabía que no era duradero...

(*Bomarzo*, 53-54)

A Pier Francesco le atormentaba su propia fantasía:

Como en las pinturas de Mantegna, las nubes asumían frente a mí contornos humanos. Veía, en el cielo, muchedumbres promiscuas y, al desatarse las tormentas, oía sus apasionados choques. Veía largos cuerpos que se enlazaban. Trémulo, con la curiosidad y el terror voluptuoso con que bajaba a los sepulcros donde aguardaban los luchadores ocres, los caballos azules, los músicos, las bailarinas, me acariciaba a mí mismo, como si yo fuera un instrumento musical insustituible de cuyo complejo registro me iba apoderando, para arrancarle sus quejas más sutiles y profundas y cuya vibración abría, frente a mi nimiedad, perspectivas de vértigo...

(*Bomarzo*, 64)

Su desconcierto crece cuando conoce el horóscopo según el cual será un ser inmortal:

A estas inquietudes agregóse, desde que mi padre me la reveló involuntariamente, la preocupación derivada del horóscopo de Sandro Benedetto y de su anuncio inverosímil, que yo consideraba durante horas, puesto de codos en el alféizar de mi ventana. ¿Qué será —barruntaba— de mi vida? ¿Cuál será mi destino? ¿Viviré tanto que mi vida se internará, latente, en la neblina de los tiempos futuros, como las estrellas estudiadas por el astrólogo de Nicolás Orsini parecían indicar, violando los plazos que la fatalidad asigna? O, por el contrario, lo lógico, ¿me extinguiré cualquier día de éstos como un cirio mustio? Y si mi existencia no sigue ni uno ni otro de esos contradictorios caminos —ni el segundo, breve, ni el primero, sin aparente conclusión— y evoluciona dentro de los límites normales, ¿cómo transcurrirá mi desarrollo?...

(*Bomarzo*, 65)

Desterrado a Florencia por su padre, Pier Francesco se aloja en el palacio de la familia Médicis. Allí conoció a Adriana, una muchacha Médicis que lo cautivó. Se confiesa enamorado, y, a pesar del rechazo

posterior de Adriana, la asistió fielmente en los últimos momentos de su vida. Una noche en que están viendo unos juegos gimnásticos, Pier Francesco toma una mano de Adriana:

> Algo se me anudó en la garganta: nubláronseme los ojos, y el rey Baltasar desapareció de la cúspide de la pirámide, como desaparecieron sus compañeros y toda la gimnástica arquitectura que poblaba al cortile de trémulas construcciones. Sin verla, porque por nada del mundo hubiera osado volverme hacia ella, vi a Adriana dalla Roza, como si de repente me hubiera cubierto de ojos, como si yo fuera un Argos o un pavo real o un mitológico tigre sembrado de ojos abiertos, en vez de un giboso lívido de terror; vi a Adriana junto a mí, su mano en la mía, su mirada violeta y áurea, su cuello que era como un tallo exquisito, sus pechos que pugnaban, que tal asomaban entre las pieles nocturnas. Así estuvimos ese amanecer unos segundos. Yo creí que sería feliz en Florencia. Lo era en ese momento. Era tan feliz, gozaba y sufría tanto, que pensé enfermar, y que, aunque no hubiera cambiado por nada el mudo privilegio que se me otorgaba, desprendí mi mano de la de la niña y, balbuciendo mil excusas, desesperado de irme, arrepentido, furioso y embelesado, regresé a mi aposento, dejando atrás el fuego de artificio...
>
> (*Bomarzo,* 107-108)

Abul, un esclavo negro del joven Hipólito de Médicis, fue otra revelación para la atormentada adolescencia de Pier Francesco. Abul desaparecía poco después, al asesinar por orden del mismo Pier Francesco, a Beppo, el escudero de quien estaba enamorada Adriana.

Cuando Hipólito le regaló el esclavo negro, domador de elefantes, Pier Francesco hizo esta confesión:

> La posesión de Abul me llenó de terror y de alegría. Cuando Hipólito me lo regaló, haría un año que yo estaba en Florencia. Trato ahora, desde lejos, infinitamente lejos, trato de ordenar mi cabeza, de indagar en mi memoria y de entender cómo pasó y se escabulló ese año, qué sucedió con el tiempo, y comprendo que la novedad de aquella vida, al revolucionar mis anteriores hábitos y lanzarme repentinamente al corazón de un mundo distinto al que debía adaptarme, torció mis nociones preestablecidas y me envolvió en una especie de torbellino cuyo vértigo puso alas a los días y a las horas.
>
> (*Bomarzo,* 113)

Al ver a los jóvenes normales, de hermosos cuerpos, crece la indignación interior de Pier Francesco: se ama y se odia íntimamente, se apiada y se exalta en un mismo acto de desgarramiento:

Mi soledad sensual crecía y, simultáneamente, mi concentración en mí mismo, en el pobre cuerpo deforme que constituía el único instrumento de mi pasión y que, con una triste fidelidad que lo hubiera hecho acreedor por lo menos a una parcela de mi cariño, en lugar del odio que me inspiraba, continuaba estremeciéndose, gimiendo y saboreando en retraída vergüenza la fugaz alegría que le procuraban los fantasmas que yo manejaba a mi antojo...

(*Bomarzo,* 116)

La lectura de Ariosto y de Luigi Pulci le entusiasmaban sobremanera: hablaban de una vida que le había sido negada a él:

Cómo gocé con los «Orlandos» y el «Morgante». ¡Qué influencia, qué enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de los folios.

(*Bomarzo,* 118)

Pero, a pesar de la deslumbrante fantasía, los secretos complejos actuaban inmisericordemente: obligado por su abuelo, el cardenal Franciotto, a visitar la casa de una célebre prostituta sufrió la terrible humillación de su impotencia. Pier Francesco lloró como un niño después de su fracaso, y fue Nencia, la doncella de Adriana, quien lo «consoló» en aquella ocasión.

Las escenas de la burla de Pantasilea quedaron grabadas en su mente como un estigma:

Me volví hacia ella, trémulo de pánico y de cólera, pero Pantasilea huía ya, leve, luminosa, encendida la roja cabellera, sin más adorno de su desnudez lechosa que el chisporroteo de los zafiros, rítmica como una ninfa de Botticelli, escoltada por los brincos del perrito maltés, hacia la sala donde aguardaban mis compañeros. Traté de perseguirla, pero debí detenerme. El niño acorralado que yo era a la sazón se tumbó en el lecho, exhausto. Busqué refugio en la memoria de mi abuela, de Adriana, de Abul, y no me ampararon en mi descorazonamiento. El olor de la meretriz flotaba en la atmósfera, y, asqueado, percibí que a él se mezclaba el de la carroña demoníaca de la alacena. Después me enderecé lentamente y salí por los corredores hacia el aposento donde pendía el fatídico poliedro, como quien va a la tortura...

(*Bomarzo,* 151)

Ahora bien, ¿qué representaba la religión para ese pobre adolescente que se sentía obligado a conquistar un sitio entre sus antepasados Orsini, pero que se contemplaba inútil, acobardado? ¿Anulaban las

creencias religiosas la tremenda antinomia de un ansia prometeica y la aceptación sumisa de un designio divino?

> ... Mi religión, pues la tuve, estaba hecha, bajo la influencia de mi abuela y de la magia de Bomarzo, de cierto paganismo ancestral que ubicaba a mi familia en altares deslumbrantes y que imponía que yo, el miembro más mísero de esa estirpe, ganara también mi lugar en el Olimpo de los Orsini, un lugar que, si era mío por imposición del Destino, exigía un esfuerzo de conquista, puesto que, a diferencia de mis hermanos, de mis parientes y de mis antecesores, yo había traído al mundo la paradoja de ser y no ser, al mismo tiempo, un privilegiado. Mi abuela me había formado dentro de esas ideas heredadas —erróneas, culpables, vanas, llámeselas como se prefiera—, y si el lector la censura por ello, deberá proceder cautamente y pesar el pro y el contra en balanzas exquisitas, porque cuanto me atañe es intrincado y múltiple. Diana Orsini, a su vez, había crecido en el clima de ese culto, del cual derivó su fortaleza, y calculó que, para robustecer a su nieto, que precisaba más que nadie sostenes y auxilios, debía transmitirle las esencias de un vigor que se afirmaba no en lo divino, sino en lo humano, reemplazando la divina fuerza ausente, cuya única supervivencia vaga era la de una compleja superstición, con el empuje de una veneración dinástica, pródiga en ejemplos célebres. La suplencia de algo tan alto por algo tan pequeño (...) explica muchos aspectos de mi proceder nefasto...
>
> (*Bomarzo,* 175)

Los recuerdos de Pier Francesco padecen también la ambivalencia de su persona: la noche en que sedujo a un muchacho y a una muchacha dice esto:

> ... Plásticas figuras me rodeaban en el subterráneo con su quieta morbidez, y ahora las dos escenas se superponen y complementan en mi memoria, por virtud de esas decoraciones distintas y análogas, como indicándome que en el Renacimiento hasta los sucesos abominables, si no se justifican en sí mismos, por lo menos se metamorfosean y embellecen estéticamente, como parte de la cresta de una gran ola triunfal que cubre todos los actos y amalgama en su promiscuidad lujosa a lo culpable con lo glorificador...
>
> (*Bomarzo,* 204)

Armado caballero por Carlos V, se siente presa de los sentimientos gemelos que le acompañan siempre:

> ... Por lo demás mi propio esnobismo estaba de por medio: me gustaba que Carlos V me armara caballero; me parecía que eso encajaba dentro de lo equitativo (...). Frente a ese gusto

pugnaba un disgusto: el que me imponía una exhibición más —e importante— de mi joroba, delante del monarca y de su corte...

(*Bomarzo,* 274, 275)

Lorenzo Lotto le hace un retrato. Lo pintó hermoso, sin joroba, y eso, precisamente, marca —sin saberlo— al pintor, a su visión:

... La giba, la carga bestial, dolorosa, no está presente en el lienzo, pero pesa sobre él —y he ahí una de las maravillas del arte de Lotto—, pesa sobre él, invisible, sobre su donosura espiritual, sobre su atmósfera metafísica.

(*Bomarzo,* 356)

La vida de Pier Francesco se desenvuelve en una perpetua oscilación entre dos polos contrapuestos. Se da cuenta de su ruptura: a veces no sabe cuándo actúa Pier Francesco y cuándo actúa su *alter ego.*

Su padre murió en una campaña militar. Su hermano mayor, Girolano, se ahogó en el Tíber (ante la presencia culpable de su abuela y del mismo Pier Francesco). Así que Pier Francesco se convierte en duque. Se casa con Julia Farnese. Dolorosamente comprobó que la serena belleza de Julia hacía renacer su fealdad impotente. Y planeó las relaciones entre su esposa y Maerbale, casado ya con Cecilia Colonna. A toda costa era preciso dejar descendencia, Julia y Maerbale se unieron una noche. La cólera que tuvo Pier Francesco al conocer el hecho hizo posible la posesión brutal de Julia:

El Destino, que no perdía ocasión de mofarse de mí, había vuelto a jugarme una mala pasada de graves consecuencias. Para que yo pudiera darle a Bomarzo un heredero fue menester que Maerbale se cruzara en mi camino y se posesionara, antes que yo, de mi mujer. Y fue menester que yo mismo lo combinara con la complicidad de un siervo. Diríase que mi sexualidad irresoluta, que trababan los complejos extraños, había requerido esa conmoción atroz, ese latigazo, para manifestarse. Sin el estímulo terrible de la rabia y la deslealtad, lo más probable es que Julia no me hubiera permitido y que mi vida se hubiera quemado a su vera, viéndola descaecer y marchitarse su lozanía. Ahora tendríamos un hijo, de ello estaba seguro, pero no sabría si era hijo mío o de Maerbale.

(*Bomarzo,* 448)

Después de lo ocurrido con Julia, Pier Francesco mandó asesinar a su hermano. La esposa de éste, Cecilia, quedó ciega por la impresión. Julia no le perdonó nunca esa muerte y se encerró en su frialdad. Le dio ocho hijos, pero los mantuvo alejados de su afecto. Pier Francesco confiesa:

No amaba a nadie. Silvio no pasaba de ser mi cómplice; ni siquiera era mi amigo... A Julia la miraba, remota, cuando iba entre las filas de álamos y los jarrones de laureles, como hecha de bruma, o como si, a semejanza de la pobre Cecilia Colonna, fuera ciega y no pudiera verme. Esa era la impresión atroz que me embargaba, no bien la poseía en el lecho donde su miedo y su rencor se disfrazaban de sumisa indiferencia: la de que no me veía, la de que desde que había ceñido con sus brazos fugazmente a Maerbale no me había vuelto a ver. Y no la quería. Su desprecio me cohibía demasiado, estaba demasiado a flor de piel para que pudiese quererla. Antes, cuando me estrechaba contra su cuerpo, eludía mi giba; ahora, sus manos se posaban sobre ella, como tarántulas, recordándome que mi joroba seguía ahí, y que nunca me desembarazaría de su peso. No quería a nadie...

(*Bomarzo,* 491)

Tremenda fue la impresión que dejó en Pier Francesco la visión del demonio en un espejo. El rostro evanescente, pero monstruoso, lo persiguió en las pesadillas de su convalecencia. Se sentía culpable por haber pretendido la inmortalidad: si no se iba a inmortalizar, como decía el horóscopo, al menos se inmortalizarían sus monstruos:

¿Qué había hecho yo, después de todo, al violentar así a la naturaleza, al distorsionarla hasta reducir aquellas rocas magníficas a objetos monstruosos? ¿De qué pecado era más culpable? ¿Qué podía justificar ese acto de soberbia, impulsado por la presunción de perpetuar los actos de mi vida aborrecible? ¿De qué tenía que enorgullecerme, que valiera proclamación eterna? Allí estaban acusadores los grandes testigos. Yo mismo los había emplazado, les había transmitido mi imperio. Ahora era yo el vasallo suyo. Y estarían siempre (...) y me estiraba a olvidar. Era lo que más ansiaba: olvidar, diluirme, pulverizarme, y los monstruos, la enorme guardia de piedra, me lo vedaban...

(*Bomarzo,* 610)

Entre los antepasados de Pier Francesco había santos, papas, cardenales, reyes y príncipes. Su familia era de las más gloriosas de la Italia renacentista. Pero todo eso pereció, para Pier Francesco, en la batalla de Lepanto. Su hijo Horacio murió ante su mirada impotente. La soledad se hace sentir entonces:

El final de la empresa está envuelto en mi memoria dentro de una nube grisácea. Fue como si Horacio, al morir, se llevara con él todo el color y todo el brillo. Las armas, y los ropajes, las empavesadas velas, las proas doradas, cuanto hasta entonces había contribuido a rodearnos de un halo maravilloso, palideció como si una carcoma sutil hubiese comenzado a roer la esencia misma de lo que constituía nuestro esplendor. Nunca pensé yo,

hasta ese momento, que Horacio significaría tanto para mí. O quizás empezara su significación a partir de ese momento. La muerte del héroe, de la encarnación juvenil y gloriosa de Garcilaso, se presentaba ante mis ojos como la muerte de algo muy mío, de algo que moría dentro de mí. Mis esperanzas de redención a través de él, de salvación de la inutilidad y la injusticia de mi vida, a través de la suya —porque su vida, iniciada con la corona de Lepanto, en la alegría de los sentimientos puros y en el centelleo de la viril belleza tranquila, hubiese sido la que para mí soñé en la adolescencia lejana—, mis esperanzas se derrumbaban y me dejaban solo, una vez más, con mi propia realidad sin consuelo. No tenía ya a quien recurrir para apoyarme en la ruta. Habían muerto uno a uno los que surgieron en mi camino, deslumbrándome con sus almas y con sus cuerpos y ayudándome a que me olvidara pasajeramente de mí, o, por lo menos, a tolerarme, sustituyendo con sus imágenes la mía. El amor no había sido para mí eterna angustia el descubrimiento de otro, sino el olvido de mí mismo. Y ahora, cuando quedaba solo conmigo, totalmente desamparado, el primer síntoma de esa evidencia se trasuntaba, físicamente, en la extraña palidez que se apoderaba de mi contorno y que me daba la impresión de que me movía entre espectros transparentes.

(*Bomarzo*, 648, 649)

Junto al esqueleto de su pesadilla infantil, Pier Francesco encontró unos extraños manuscritos. Después de mucho tiempo fueron descifrados, y el brebaje de la inmortalidad estaba listo para ser bebido. Pero en esa copa de la vida, alguien vació un veneno, y Pier Francesco murió poco después de haberse recluido en la «cabeza del demonio», última roca tallada en su bosque.

Y el Destino le hizo la última jugada a Pier Francesco: él creyó que los monstruos morían. Pero no fue así. Un cronista le devolvió la vida en su relato:

Me acerqué a la mesa catafalco y caí de bruces sobre su superficie. Vibraba alrededor la frase que mi padre había escrito debajo de mi horóscopo, con su letra insolente, aristocrática: «Los monstruos no mueren.» Sí mueren: los monstruos mueren también; todos morimos; la inmortalidad —me lo había dicho mi abuelo, el cardenal, en su agonía— es la voluntad de Dios; la única; un día morirán los monstruos de piedra erigidos por mi orgullo.

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde —y con ello se cumplió sutilmente la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto—, de recuperar la vida distante de Vicino (Pier Francesco) Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas...

(*Bomarzo*, 669-670)

El bosque de *Bomarzo* se constituye como la catarsis exhaustiva de Pier Francesco Orsini: expresión de su grandeza y de su miseria, de su timidez y de su osadía. Dejemos que él nos describa el significado de cada una de las piedras talladas:

> La peña más alta se transmutó en un Neptuno desmesurado, que apoyaba el desnudo torso en un muro ciclópeo. Era, con sus barbazas y su cabellera derramada sobre los hombros y el pecho, la alegoría pujante del mar, de la eternidad, de la inmortalidad, del gran sueño que nació cuando abrí los ojos a la vida. Un monstruo horrible, sobre cuya testuz se irguió una esfera decorada con las barras del escudo de Orsini, fue mi propia figuración la del contrahecho que sustentaba el fardo heráldico de la gloria familiar. Encima mandé modelar una fortaleza, la fortaleza de Bomarzo. Los Orsini y Bomarzo me aplastaban, pero yo los sostenía, desde mi espanto, casi hundido en la tierra madre. Luego estaba la tortuga coronada por una figura musical, de la que un ingenioso mecanismo de aguas arrancaba sonidos suaves y que significaba la derrota y el ansia de mi poesía (...). Estaba después la ballena colosal, labrada rudamente en honor del divino Ariosto, recordando la escena en que Astolfo (...) se asiló en una isla que era en realidad un cetáceo (...). A Adriana le consagré una esfinge, que eso es lo que fue para el despertar erótico de mis años, una esfinge equívoca y adorable. Di a Pantasilea los rasgos de una ninfa abandonada, puesto que la primera vez que me ciñó con sus brazos la dejé sin poseerla, a Nencia, la de una corpulenta hembra desnuda, tan enorme que los artesanos trepaban por los globos de sus senos, izándose como si escalaran un monte hasta el jarrón que resplandecía sobre su cabeza y del cual brotaba un árbol entero, queriendo expresar así que Nencia me había cubierto con su inmensa sombra, una sombra que me pareció tan amplia como el palacio de los Médicis cuando se apoderó de mí. Y el esqueleto pavoroso que reafirmó el odio de mi padre, se delineó en la calavera y las tibias grabadas en una pilastra del pedestal triangular, en tanto que la persecución de la cual yo había sido objeto por parte de mis hermanos tuvo su alegoría en los dos personajes alados que disimulé en la base de la giganta, y que tuercen, boca abajo, la silueta impotente de un muchachito. El combate de un dragón y dos perros consolidó en piedra mis acciones militares. El dragón era Carlos Quinto y los dogos mis campañas de Metz y de Picardía. La muerte de Maerbale se expresaba en cambio por medio de la lucha de dos titanes idénticos, uno de los cuales descuartizaba al otro. Algunos han querido reconocer en el grupo feroz el episodio de Hércules y Caco, o han traído a colación a Polifemo despedazando a los compañeros de Ulises. Sólo yo sabía lo que representaba, cómo sólo yo sabía que una ninfa de regazo generoso, que carecía de pies porque éstos desaparecían en la negrura de la tierra, representaba a mi abuela Orsini, surgida del suelo maternal de Bomarzo. Y, por fin, nadie (...) adivinó que el bifronte Jano, que mostraba un rostro femenino y uno mascu-

lino, inseparables, constituía para mí el emblema dual de Eros, que desde que abrí los ojos al amor me acosó y acongojó con sus semblantes opuestos y complementarios...

(*Bomarzo,* 576-578)

Abul y su elefante están también representados:

> Cuando empezaban a entreverse las líneas groseras del diseño en la efigie monumental, se me ocurrió que la pétrea masa que subsistía delante de la cabezota de la bestia podría metamorfosearse en un guerrero vencido, liado poderosamente por la trompa. Ese guerrero sería Beppo, muerto por Abul. Enorme el elefante se perfiló en las anfractuosidades del parque de Bomarzo. Fue mi obra inicial. Satisfecha mi obligación hacia Julia Farnese, en el minúsculo edificio que recordaba con la elegancia severa de su columnata la serenidad ceremoniosa de mi mujer, mi pensamiento se volcó hacia Abul. Tenía que ser así. La imagen extraña de Abul regía una época de mi vida.

(*Bomarzo,* 575)

LA HERENCIA DE UNA ESCISION

En ese paseo por el parque de Bomarzo hemos conocido el alma de Pier Francesco Orsini. Pero, ¿nos dice algo su personalidad, o, simplemente, estamos ante un esquizofrénico con delirios de grandeza?

Indudablemente que Pier Francesco sucumbió sin haber subsanado su ruptura interior. Su muerte, como la de Dorian Grey, le devolvió una cierta unidad perdida, pero una unidad en la disolución, en la muerte: allí donde todo es igual y donde toda obra perece. Pero, contrariamente a Dorian Grey, de Pier Francesco nos ha llegado su retrato: los monstruos que quiso aniquilar proyectándolos y domeñándolos en su bosque.

En Pier Francesco hay algo más que un ser atormentado, muerto allá en el Cinquecentto. Vive de alguna manera entre nosotros, nos pertenece. Y esta «permanencia», esta «inmortalidad» es la que trataré de explicar a continuación.

Pier Francesco vivió en una de las épocas más esplendorosas de toda la historia humana. Puede ser que la concepción de Mujica Lainez respecto del Renacimiento corresponda a la que Arnold Hauser se refiere:

> En la concepción sensualista del Renacimiento, amoralismo y esteticismo se entrelazan de una manera que corresponde mejor a la psicología del siglo XIX que a la del Renacimiento. La visión

estética del mundo, característica del período romántico, no se agotaba en modo alguno en un culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en substrato de una experiencia estética, y la vida misma pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos. Los pecadores, tiranos y malvados del Renacimiento le parecían a esta concepción grandes figuras pictóricamente expresivas, protagonistas apropiados al fondo colorista de la época. La generación ebria de belleza y ávida de muerte que quería morir «coronada de pámpanos» estaba pronta y bien dispuesta a perdonárselo todo a una época que se cubría de oro y de púrpura, y que convertía la vida en una fiesta fastuosa en la que, como se quería creer, hasta el pueblo simple se entusiasmaba ante las más exquisitas obras de arte. Naturalmente, este sueño de estetas corresponde a la realidad histórica tan escasamente como la imagen del superhombre en figura de tirano... (6).

Pero sea o no sea así, nos interesa más bien la personalidad concreta de Pier Francesco...

Pier Francesco creyó en la resolución estética de los conflictos que le presentaba la realidad. Pero esta concepción —que encaja perfectamente en la etapa estética de que habla Kierkegaard— fue el factor fundamental de su conflicto. En lo estético se concilian muchos términos aparentemente inconciliables (véase la apreciación sobre lo ético en *Bomarzo,* 204). Pero no todo es conciliable bajo esta perspectiva. Y así, la fealdad que sentía Pier Francesco sobre sus espaldas era inconciliable, efectivamente, con su amor a la belleza. La intensificación de su experiencia estética acababa convirtiéndose —por rechazo— en intensificación de su ruptura interior.

Las formas culturales, políticas o religiosas eran verdaderas superestructuras que tocaban sólo tangencialmente su personalidad. Pier Francesco se rodeaba de «presencias» hermosas, pero no lograba «hermosearse». Y el resultado de esto era una profunda soledad: Pier Francesco estaba ausente hasta de sí mismo. Pero al final de este vértigo —ante el cual, como hemos visto, no era válida ninguna «fermosa cobertura»— Pier Francesco muestra también su incipiente generosidad: quisiera haber procurado en otros lo que no logró para sí (véase la muerte de Horacio, *Bomarzo,* 648-649).

No obstante, la visión final de *Bomarzo* es negativa: para Mujica Lainez los monstruos perviven. Su crónica, su historia ha devuelto la vida a los monstruos de Pier Francesco.

---

(6) Arnold Hauser: *Historia social de la Literatura y el arte,* tomo I. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 350-351.

Bomarzo se compadece y se burla al mismo tiempo de su protagonista. Pier Francesco ha logrado efectivamente la inmortalidad, pero es una inmortalidad de ausencia, de soledad. Las coordenadas de Pier Francesco se pierden en el Pasado y se proyectan al Futuro.

«Pier Francesco, de ti no conocemos sino tus monstruos; por ellos te has hermanado con todos los hombres, te has inmortalizado en cada uno de ellos, porque —es doloroso decirlo— en el hombre de todos los tiempos se va heredando, se va inmortalizando un monstruo...» Este podría ser el comentario marginal del cronista. Y con ello su visión empata con la concepción «lobuna» del hombre (el hombre es el lobo del hombre; el hombre es un lobo estepario...). Pero también con ello refleja fielmente una realidad actual: la escisión que padece el hombre moderno, y especialmente el hombre latinoamericano. El latinoamericano es «desposeído» porque vive sin afrontar la realidad contradictoria de su mundo, como no afrontó Pier Francesco la antinomia de su joroba y de sus aspiraciones estéticas... Se postulan libertades: somos eclécticos, cosmopolitas, abiertos al progreso. Y, precisamente en virtud de esa libertad que postulamos nos hacemos esclavos de la circunstancia, de la moda, de nuestro «Bomarzo»...

Esta tremenda escisión es la que comenta H. A. Murena cuando dice:

> Que somos una sociedad mercantil, que somos fenicios, que somos Cartago es cosa que nos ha sido repetida y que hemos comprobado muchas veces como para que alguien la ponga en duda. Pero, ¿cómo se explica eso (...)? No se explica, por supuesto, achacándoselo a una estimación excesiva del dinero. La proverbial generosidad de los americanos, su curiosa propensión al despilfarro, están ahí para desmentir esa tesis. Nos sentimos desposeídos del alma, y queremos restañar esa herida con dinero, con bienes materiales, con algo que, como es ajeno al alma, jamás nos calma, jamás nos aplaca. El dinero es siempre un triste sustitutivo, y los millones podrán anestesiar o matar un alma, pero no comprarla, curarla. Como desposeídos, seamos ricos o pobres, estamos siempre ansiosos de bienes materiales, precisamente porque no los codiciamos, porque buscamos en ellos un remedio espiritual que no pueden darnos. Sí, no caben dudas de que se va a ver demasiado al médico entre nosotros, de que se piensa demasiado en la muerte entre nosotros: la tranquilidad es muy escasa a este respecto. Ocurre asimismo que ese temor no puede justificarse por un milagroso aumento de las dolencias, sino por una discriminación del impulso vital, pues la muerte se percibe con tal intensidad anormal justamente cuando faltan las fuerzas para sumergirse en la vida, en el éxtasis de la existencia. ¿Nos faltan las fuerzas? ¿A nosotros? ¿A este pueblo en exceso robusto (...)? Es que la fuerza nos falta en el alma: nos sentimos desposeídos

> hasta del derecho a la vida. Y por eso cuidamos tanto la salud (...) porque estamos poseídos por la muerte. Pienso en nuestra soberbia, a la que en cuanto se la mira con un poco de atención se la descubre en su verdad de endeble disfraz de la falta de valentía, de esa falta de valentía que es nuestra obsesión, que es lo que más tratamos de desmentir, porque es en lo que incurrimos cuando hubo que afrontar la desposesión, la condición humana.
>
> Pienso en la forma desesperada en que defendemos nuestra libertad ante cualquier cosa (...). Defendemos así la libertad y el amor porque imaginamos no tenerlos, sentimos que cualquier cosa puede arrebatárnoslo.
>
> La cultura verdadera es para el hombre el título que lo declara amo de la realidad, y nosotros hemos pretendido imponer nuestro patronazgo sobre ella exhibiendo el falso título de los conocimientos (...). El que no piensa por sí en las cosas vive acerca de lo que «se dice» acerca de las cosas (...). Y como cada momento «se dice» algo diferente (...) se es esclavo de la inquietud por saber «lo último que se ha dicho» (...). Y ese falso saber es el vicio de los desposeídos de la cultura, es nuestro vicio, y no nos engañemos (7).

El artista hace patente este drama precisamente con su propia situación. Muchas veces debe aceptar formas extranjeras para poder crear. Pero al darnos personajes y situaciones representativos de la realidad nos está interpelando vivamente. Nos está invitando a «reconocernos» en los seres que pueblan su mundo.

Pier Francesco se inmortaliza entre nosotros como el hombre que roza la superficie de las cosas, que busca su centro en la periferia. El hombre de los roces, de las emociones intensas. El hombre que se perpetúa desde el Paleolítico hasta el Renacimiento y hasta la época de los viajes espaciales. El hombre elemental, primitivo, escindido interiormente: en el que conviven la civilización y la barbarie como realidades yuxtapuestas, anárquicas, traumatizantes en su incompatibilidad... Pero Pier Francesco es también un hombre que puede ser salvado y redimido mediante una acción adecuada. Y sólo un compromiso serio (en el que se ponga en juego el propio centro) es capaz de desbaratar la escisión interior, el dilema: barbarie, civilización, de que habló Sarmiento. Y en esto está la verdadera inmortalidad humana, aunque en el orden de las magnitudes y de las armonías exteriores —en el orden de lo estético— no se haya conseguido nada.

Mujica Lainez es latinoamericano en *Bomarzo* aunque no hable de Latinoamérica. Nos habla Pier Francesco en su desgarramiento inte-

---

(7) H. A. Murena: «La lección a los desposeídos», *Cuadernos* 93 (febrero 1965), pp. 66-67.

rior, y con ello se prolonga en todos los seres escindidos, condenado de por vida a la soledad, y, sobre todo, heredando su soledad a los hombres que, como él, fabrican para consolarse su parque de los monstruos...

RAFAEL RODRIGUEZ DIAZ

Universidad José Simeón Cañas
SAN SALVADOR. República de El Salvador

LOS REYES OCULTOS

DESDE LA LUZ PREGUNTAN POR NOSOTROS

Vuelve el mar, vuelve el mar,
regresa como el odio
(el esplendor, la ruina, la lujuria del odio)
inunda tu memoria, tu ilusorio presente,
con remotas bocinas, con olas que, insistentes,
no soñadas, vividas,
regresan de otra música, de otro mar en tu sueño,
a cuajar esa sal que evapora tu olvido.
Tal vez en símbolos
o en arpegio de luces como símbolos.
O en pájaros de finísimo vuelo
cuya única misión, cuyo rocío en las alas,
era ofrendar la sangre de enlutadas auroras.
O tal vez, sí, de aquel dulcísimo estupor
venido de tal asombro
que era como un quejido de Dios
en uno, en uno mismo,
o en la línea de bruma que hacía posible
fundir la sed y el viento
en un secreto aroma de turpial y de orégano.
O delirio que triunfa, esta vez para siempre,
vagando en sus mil nervios de susurro y de fronda,
en un patio que el amor duramente golpea
al esparcir su duelo
en rostros que ya no inquiere el aire ni la mañana
invocan.
Sufriendo en otra orilla, en otro mar oyéndose,
torturando y oyéndose.
Y el mar, como eterno suspiro y ala inmensa,
preguntando otra vez y regresando.

Esa vasta y pomposa fatiga del mundo, revestida de invierno para otra vez verano. Otra forma de creer —¡Oh intruso!— en aquella enérgica ilusión parecida a la vida (y acaso vivida entre la vida, a ella perteneciendo) con la misma riqueza, el orgullo, con que persiste la acumulación de insistentes, elusivos aromas, que tejen, deshacen y retoman el día, uno solo cualquiera. Tal esa vara de cedro, florecida, que espera la mano sacerdotal, el oro de los cíngulos, la anulación de sucesivas edades, entre anillos, en la penumbra ennoblecida por encajes y lámparas donde estalla la furia (sorpresiva y temible, detonante) de un rostro y esotravez lo fino que con maligno brillo renace en el estiércol. Y el viento, digo, el mismo que derrama su murmullo de alumbre en las manos del gerente al hundirlas en papeles, en vísceras, donde la sangre se ha disecado en números. El viento (ahora la voz) con que el alcaide testifica los años —con todos sus gritos y sofocadas maldiciones y el tiempo, fina aguja que hilvana una dulce, monstruosa y dulce y tranquila desesperación— que se han podrido en aquel ser adusto, encendido un instante, fantasma del umbral y también de su sueño, de otro ser en su sueño, con ojos, corbata y hasta un poco de almíbar o placer en sus labios y que mira la vida como otro cuento o desafío o mano de mujer en sus manos. Y de nuevo, otra vez, sí, otra vez, se propone el recuerdo, la resurrección, la maldad, el sufrimiento. Y dice:

....

O como las lilas
cuando ya han sido tumbas
o lámparas
o aroma de tabaco en las manos del padre.
Que se acoda a la baranda del comedor
y algo mira sin saber las palabras,
sin regresar,
entre vagos insectos, en la tarde,
entre lirios,
entre por fin sin nadie,
con almendros vestidos por enero.

....

Y retratos.
Diré mi amor por esas cenizas,
tras los vidrios.
Quietas. Con alguien que no es
y que nos mira.
Y nos sueña.

Y nos extiende manos
que no hallan nuestras manos.
Y jóvenes cuya memoria zumba
como finas abejas en un yelmo.
Y labios que susurran y disuelven un nombre.
Y líneas —¿ojos que siguen viendo dos ojos en la tarde?—
ya tumba de facciones y de sueños.
....
Me recuerdas el mar
o la suave colina que desciende al mar,
entre clemones.
También una ventana solitaria
o un ala que, al pasar,
se lleva consigo
todo el fuego y la pasión del verano.
....
No veré más tu rostro.
Has elegido un silencio
que, de ser hollado,
apagaría tus facciones en mi alma.
....
Soñamos este sueño
entre piedras, entre leves sonidos,
entre hojas.
Prolongamos un rito
tan lejano, tan duro.
Masticando,
olfateando un posible jardín
donde todos son lirios.
Y donde toda explicación.
ha sido abolida y sellada
por un horror tranquilo.

ESPINA PARA CLAVAR EN TUS SIENES

Y me voy a morir —tú bien
lo sabes—
a morirme de barro bien usado,
a morirme de risa repentina,
de risa de estar vivo como un hombre.

¿Para qué me trajeron cabestreado
por rosas y rosales y escaleras?
¿Para qué me pusieron estos ojos
y estas manos con hambre
y estas venas?
¿Para qué me pusieron tanta lumbre,
tanto donde escoger y tanto frío?
Me dan risa este día y esta hora
y esta rosa en su tiesto y este muro
que me grita su yedra y su volumen.
Me dan risa la tierra y mis dos piernas
y las ganas de morirme en que me pudro.
El aire que respiro me da pena.
Pena de coliflor, risa de nada.

TARJETA DE AÑO NUEVO

Miras el tiempo atrás, miras tu sangre,
tus derrotadas horas, tu sonido,
malhayando un tal vez y un no me importa.
Fundido con el mar, la muerte, el sueño,
purgas en lo que fuiste, quieres pena,
regresas al aroma de un miércoles, al sigilo
de tus desnudos pies en una alcoba.
Recordando un recuerdo, te preguntas
por lo que pudo ser y lo que ha sido.
Lo que eres, lo que tu sed y tu suplicio quieren.
Y encuentras tu carcomido sol, tu mismo luto,
tu misma piel ajada,
tu idéntica manera de verte en un espejo
con el tiempo fundido a tus espaldas.
Pruebas la eternidad:
el ancho, el filo de un poderoso diente.
Es entonces cuando te vuelves sin saber
y escuchas, cuando abrazas y ríes,
cuando dices, con amable terror,
de labios para afuera o para adentro:
«Te felicito, amigo; te mereces
el año, la agonía que has ganado.»
Y con tu voz sacudes la ceniza
que la muerte ha dejado en sus mejillas.

AL PIE DEL CASCABEL CRECEN DOS OJOS

Hoy tocas dulcemente
su edad de hueso móvil,
su cadera creciente,
sus hombros que te buscan y caminan.
Tiene seis años de estar aquí,
de estar con el rocío.
Su edad es tantas veces un segundo
que ya perdí la cuenta de su llanto,
de sus árboles-ojos y los ruidos
que fecundan y lijan sus oídos.
Tu hija ha crecido.
Con ella está creciendo su muñeca,
su caballo de palo,
sus trenzas de enroscar las buenas noches
y ese corpiño de riñones, de sexo silencioso,
con pantuflas ladrándole a la almohada.
Tu hija está aquí con su gran animal agazapado.
Con seis años de leche,
de zapatitos rojos y lazos a la espalda.
Sus años de jazmín están creciendo.
le alargan las mejillas,
le alargan las mejillas,
y le tejen su traje de mujer y sus hijos
nadando entre la leche de sus ojos de niña.

EL HERMANO ENTRE LAS LAMPARAS

En tu llanto empieza la risa
a morder un limo bárbaro.
Un limo doloroso que desde el fondo cruje.
Te aprisiona un incendio de pálidas raíces,
de aceite que retorna de apagadas redomas,
de niños que crecieron en el vidrio de un fruto.
Tú eres la lumbre, la castidad,
el murmullo que regresa con la tarde,
las voces que espejean en el aire
detrás de esos hombres que ríen o saludan
o posan simplemente sus manos en un mueble.

Tú eres igual al candor de una espada
fulgiendo en las entrañas de un arroyo escondido.
Tú eres la saliva de un vocablo bajo la luz de la luna.
Atrás quedó el suplicio de los trajes gastados,
de las arrugas que aprisionan un rostro,
de las madrugadas temblando en una cabellera revuelta.
¿Tú has visto el balanceo de una mujer encinta
caminando por una calle, sola?
¿Has visto a un perro perdiendo a su amo
en cada transeúnte que cruza por su olfato?
¿Has visto en fin un muerto,
un muerto simplemente vestido de rocío?
La espina es lo de más y lo de menos.
La espina —lo que se pudre y cae—
lo demás es el viento, tu mano,
la luz con que responder al grillo y al espejo.
¿Quién firmó tu pisada y repartió tu tacto?,
¿quién dijo: «llevarás tu silencio como estandarte
y arderás en la paciencia de toda hoja encendida»?
Hijo mío, ¿dónde mamaste esa leche
de tu perfecta mordedura?
¿Dónde arder?, ¿dónde morir ahora?
Tu pecho es ahora duro de furia y regocijo,
clavo de amargura tu lengua,
lirio, pan y hormiga el rigor de tu siembra.
Y, sin embargo, todo fue en ti para el crecimiento y la dicha.
Esta será tu casa,
éste será tu pozo,
éste el brocal con que rodearás tu pozo
y éste será el patio para tus árboles
y el lecho para que tus hijos
le pidan caminos al vientre de tu esposa.
Este es exactamente el límite.
Nadie dirá nada, hermano mío.
Estás entre las lámparas.

NARCISO INCORRUPTIBLE

Elemento dichoso,
espejo que tal vez atesora, lento, el aire,
suave empuje de oro sobre el hombre y el día.

Navegas y mi ser consume su planta, su perfume,
en el tenso equilibrio de tu fluir, tu sonido,
y ese tibio compás de tus móviles bordes.

¡Ay!, llorado, doblado en el olvido,
apenas en mi luto tu huella cenicienta.

Tu asombro inclinaba tu belleza
y era el vuelo ante ti,
las hojas encendidas,
el fino ardor del agua.

Sobre lo que pasa, lo que nos mira y huye,
inclinas tu tristeza adolescente,
tu carne conseguida,
y duras, cálidamente duras,
mientras vibra la muerte sin herir tu hermosura.

Algo socava, vive,
nos empuja los árboles,
los días, las preguntas,
curva sobre nosotros
el filo de un idioma ignorado.

Y nosotros de ti, bajo tu sombra,
bajo tu frío aliento de niño milenario,
a augurar en los pájaros, en la luz, en la noche,
tu inasible vendimia de yelo inacabable.

¡Ay, albor! mármoles seguros,
fiesta de lo concreto y duro,
de lo opuesto al morir,
sentid ahora las hojas,
el fuego delicado de una rosa en el aire,
y el vuelo de esta mano
obstinada en perseguir tu sonrisa
firmemente dibujada en la piedra.

Si fuera, no más, la penumbra de tu candor,
el pulso riguroso,
el impasible recreo de tu sonrisa sobre el cristal inconmovible.
Miraríamos, entonces, la yerba,
su firme hambre terrestre,
y la seguridad de nuestros sentidos
sin tu apetito indescifrable.

Pero tiemblas, reclamas retornas cada día
a mirarte, a mirar por nosotros
nuestra arcilla extasiada sobre el agua del mundo.

Y puro, sí, lejano,
Narciso incorruptible,
rostro inmarchito,
norma del alba y de la noche,
perpetuamente ardiendo en la zarza de un hechizado pensamiento.

SALMO DE LA DERROTA

I

Cuando en el día —hojas, aire, sonido, movimiento—
algo crispa su belfo ceniciento.
Cuando en el saludo, en el regocijo de una simple llamada,
el perfume de un remoto suplicio,
algo modelado por una ambigua terquedad,
se refleja en el dibujo de nuestro labio
comunicándonos una piedad desconocida.
Cuando hemos acabado de herir
y empezamos a herir
y aspiramos —tal vez intactos—
a seguir hincando nuestro filo
en la epidermis de una antigua dicha
obscurecida por el temblor de la batalla.
Cuando el sudor nos embellece con sus finas medallas.
Cuando la faena es menor que la sed
y el hambre apenas otra lanza con que llagamos el instinto.
Cuando la ciudad se repliega y deduce
y cada lámpara es un clamor meditado en secreto.
Cuando el amor —¿hablamos del amor con tan ligero albedrío?—
es tacto, nombre de varón y mujer,
espeso almíbar
donde sumerge un viscoso animal sus narices de oro.
Entonces, oh, sí, entonces,
hemos borrado el diezmo y la primicia
como la letra y el número demasiado fácil
o como el ataúd no acabado de cancelar
impidiéndonos un cómodo reposo más allá del alguacil, el sacerdote
y la mujer que nos llamaba perro
mientras suplicábamos por un poco de gomina
para sosegar el martirio de nuestras guedejas de diecisiete años.

II

Tal vez, tal vez, decimos,
algo de todo esto pudo haber sido la justificación.
Pero nosotros respondemos por el engaño.
Nuestra inocencia es asunto demasiado caro.

Pagamos con un poco de estupor
el corcel, la primavera, el mediodía,
nuestra firma en un documento público.

Oh, Dios mío, Dios mío, te suplicamos,
como el trazo de un barrio donde tenemos el lecho y el pan
buscamos tu dirección entre las hojas.
Pero qué, ¿el rictus de tu pupila es suficiente?

¿Puedes, acaso, cubrir esta lujosa desdicha,
este abandono suculento,
esta nevada oscuridad,
con el pendón de tus despojos?
¿Basta que nos habite tu ausencia para que hayamos rebasado el lindero?
(Hijo, hijo, me ha dicho tantas veces el retórico,
la faena está a punto de cuajar,
tu desfallecimiento tiene algo de arribo.

Pero siento que mi llegada ha roto el equilibrio,
que mi ojo es mucho más hambriento que mis vísceras,
que un ascua, para la cual no hay agua,
me devora la frente.)
El mundo es una camisa demasiado grande.

Demasiado de todo esto:
de verdura, de soledad, de arena, de ángel.

Caemos, sí, caemos
hacia adentro caemos.
Sin caridad hacia nosotros contribuimos a la destrucción.

Mirad, entonces, la derrota de nuestros elementos:
nuestra sal derramada en la yerba,
nuestro apetito en el rocío,
nuestro plumaje, aquello que aletea en nuestra sangre,
sin vuelo ya, sin hombre, diluido entre las piedras.

Lo sabemos —he aquí, ¡por fin!, nuestra victoria rencorosa—
es hondo y lo sabemos:
con cal y mugre y lágrima y suspiro
no podremos nunca construir el cielo.

Nos evaporamos
y el cielo se evapora con nosotros.
Pero ¿saciarás acaso nuestro furor
con el mendrugo de tu dulzura?

PARTE DEL CUENTO LLEGA HASTA UN AMIGO

¡Ay, amigo,
qué duro es cuajar alma!
Dale que dale al día,
bebe que bebe el zumo de uno mismo,
tritura que tritura
los granos cosechados por el sueño.
¡Qué tozuda la sangre!
Qué agudo este misterio de los dientes
y esta llaga tan fina que huele a lo que somos
y parte de nosotros
y no encuentre en el aire su borde doloroso.
Cada día entre furores,
dando tumbos, comiendo madrugadas,
implorando mendrugos de almanaque
y acechando —entre un oscuro fondo de empujones y fechas—
la golosina de un domingo imposible.
¡Ay, amigo! Estás tan lejos que te vuelves aire
harina de memoria, nada,
y me hablas, sí, me llamas,
te asomas a mi frente y hurgas en mis pupilas
y dices en la curva de tu aplomo,
mojando mi estupor con tu saliva:
mira, sal ya, júntate a mí,
deja, molusco, tu obsesión avara.
Y yo entre huesos, hijo, entre palabras
que no saben andar,
entre lodo de abuelos
y sortijas con dedos que murieron,
sin ser la mano de mi prima hermana.
Yo en la molienda de mi desvarío
destilando mi sangre, mi vinagre,
molusco aquí, molusco de mi luto,

en la caparazón de mis maneras,
saboreando este cieno de mi muerte.
Y tú arriba, llamando,
sabiendo sí —¿lo sabes o lo ignoras?—
que tus ojos, tu lengua y tu pisada,
prietos de tí, comidos por tu hambre,
son ya otra forma de mi propia nada.

ADIVINANZA DEL FUEGO

Todo este vasto, inmerso, sonido de nosotros.
Estos lagos de luz que, de súbito, apagan sus vidrios
y se funden a un lodo de memorias y días
para luego (un verano también nos aniquila)
avivar los terrones de unas horas concisas.
Cuando despiertos, enteros, ampliamos nuestro límite.
Cuando todo en derredor es labio,
la luz es lo más joven y ardemos en su espada
y solitarios, ebrios de un presente que inviolado navega,
suspiramos confusos de vivir, de sentirnos.
Entonces, sólo entonces, dulcemente cuajados,
palpamos en lo nuestro, esperamos.
Al unísono, colmados y anhelantes,
afinamos la sangre hasta ser sólo sangre,
ojo que lame el mundo,
piel que ya no divide la tierra de nosotros.
Pero somos nosotros, opuestos, ocupados,
en un vago recuerdo, en una terquedad lujuriosa,
en un tiempo nutrido de pavor, de gajos exprimidos,
que madura, que canta,
que oxida nuestros bordes al derramar su sueño.
De esto nada sabemos. Lo sabe nuestro sueño.

HECTOR ROJAS HERAZO

Apartado Aéreo 27317
Kra. 3 B 23-49
BOGOTA (COLOMBIA)

LAS CRONICAS DE MANUEL PUIG

I

UNIDAD ESTRUCTURAL, UNIDAD ESTETICA

> Una imitación poética, por lo tanto, debe estar unificada de la misma manera en que lo está una imitación de cualquier campo mimético, es decir, teniendo un solo objeto. Puesto que la trama es imitación de una acción, ésta debe estar unificada y completa, y los hechos particulares deben estar tan estrechamente concentrados, que si se traslada uno a otro sitio, o si se quita cualquiera de ellos, la totalidad resulta desatada y dislocada; porque un elemento cuya adición o sustracción no causa una diferencia perceptible no es en realidad una parte de la totalidad (1).

Aristóteles está hablando de la unidad orgánica de una trama (tramas en general, aunque estudia el drama en particular) y de la idea general, la acción de la que la trama es la realización, pero su manera de concebir la obra de arte como una totalidad estética puede revelarnos la profunda mutación que está ocurriendo en la narrativa del río de la Plata, en obras como *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* (2), de Manuel Puig.

El asunto de la novela, la acción aristotélica que imita es el proceso dialéctico de la historia. Sus tramas, sin embargo, no son los hechos de la historia, que derivan su unidad, su causalidad, de la secuencia cronológica, sino los procesos de la historia, las tesis y antítesis de una época dada. Estas observaciones no son de ninguna manera la base de una crítica aristotélica de la novela, género por otra parte desconocido por el filósofo: se trata del aislamiento de un elemento que todas las obras narrativas han compartido, una

(1) Esta cita de la *Poética* de Aristóteles corresponde al capítulo VIII, líneas 30-36, de las ediciones de Bekker y Kassel.

(2) Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, 1968), *Boquitas pintadas* (Buenos Aires, 1969). Todas las citas son de estas ediciones. Se referirá a *La traición de Rita Hayworth* como *La traición*.

trama, y lo que distingue la novela de otras formas de narrativa, su relación especial con la historia. Si hay dos factores que distinguen la nueva novela hispanoamericana (conste que este término ya no sirve y se usa sólo como una conveniencia) de sus antecedentes, son su concepto de acción histórica y su presentación de esta acción, su trama.

La cita de Aristóteles es, en cierta manera, un comentario irónico que puede influir en nuestra lectura de *La traición* y ayudarnos a entender el significado de la ubicación «equivocada» del capítulo XVI, «Carta de Berto, 1933». Esta carta debía haber aparecido como una interpolación en el capítulo II, «En casa de Berto, Vallejos, 1933», y su presencia al final de la obra constituye otra señal al lector que la realidad del libro está más allá del tiempo cronológico. La dislocación puede entenderse como un episodio fuera de la trama, y luego sólo importante como información sobre la prehistoria de ésta, o, en efecto, como uno de los hechos que impulsarán a la acción a su fin.

Esta carta nunca enviada explica ciertas cosas: la situación económica de la familia de Toto, la relación entre Héctor, Toto, Berto y Mita y por qué Héctor vive con sus tíos; explica también el origen de los problemas psicológicos de Héctor —su machismo, su necesidad de ser su propio padre, sus relaciones necesariamente donjuanescas con todas las mujeres—, para vengarse de la madre que se murió. Explica todo esto, pero no tiene nada que ver con ninguna acción dramática (excepto como una causa indirecta) y, más importante, no tiene nada que ver con el establecimiento de una trama. Es decir, la razón por la que el autor puede situar esta carta tan significante al final es que la acción que él está tratando de representar no depende de ella. Pero esto todavía no explica por qué lo hace.

Explicar por qué Manuel Puig puso la carta al final de su obra en vez de situarla en su posición «correcta» en la estructura cronológica sería explicar las metas estéticas del libro. Si bien la trama, siguiendo el concepto aristotélico, sirve como la encarnación de una acción abstracta —una ciudad está padeciendo una peste y el rey de esta ciudad tiene que salvarla descubriendo la causa de la enfermedad—, en la obra de Puig no hay en realidad ni acción ni trama. Para Aristóteles, el foco de la obra (entiéndase, de la acción y su trama) es la imitación de ciertas clases de actividad humana —no la imitación de los hombres sino las acciones, no lo particular sino lo genérico—, pero para Puig lo que vale es una especie de abstracción localizada, una manera metafórica de hablar no de lo que puede ocurrir, sino de lo que ha ocurrido.

Puig habla de la historia no en términos dialécticos, como lo hace Scott o Balzac, sino de acuerdo con los varios tipos de personalidad que el ambiente ha engendrado. Su interés no reside en la recreación de la historia por medio de personajes cuya vida reproduce los factores dialécticos de la era en que se sitúa el libro, sino en reproducir el resultado de un momento histórico: sus habitantes. Este intento puede parecerse, por lo menos en esta descripción, como una nueva tentativa naturalista, una nueva versión de la *tranche de vie*, pero no es así. Para Puig no son interesantes las causas cósmicas (económicas, políticas), sino los resultados particulares de una situación. Sin embargo, esta particularización no prescinde de los arquetipos —sería imposible hacerlo a menos que el autor escribiera biografías en vez de obras de ficción—. Es lo que hace con estas figuras, cómo las presenta al lector y, más importante, qué reacción espera provocar en el lector, lo que nos preocupa más.

El protagonista de *Edipo rey* y su público están en la misma situación. Están esperando cierta información, información que provocará en el rey un reconocimiento que, a su vez, inspirará en el público ciertas emociones que se exorcizarán al final de la obra. Pero el público de Manuel Puig, ¿qué espera, qué le va a pasar? En primer término, *La traición de Rita Hayworth* no tiene un protagonista en el sentido tradicional, de manera que no vamos a simpatizar con ninguna figura en una forma extremadamente fuerte. Toto, el centro de gravedad estético de la obra, no es un protagonista. ¿De qué acción lo sería? El se desarrolla junto con Héctor, y en cierta medida con los demás personajes, pero no hay nada en su vida, más allá del fluir y acumular del tiempo, que dé unidad a la acción total, que la haga orgánica. Si Toto fuera el centro de un conflicto social —escoger entre la religión y el escepticismo; optar, como Hans Castorp, entre el espíritu y la ciencia, o, como Horacio Oliveira, entre el autoconocimiento y la duda permanente— la obra sería más coherente en términos dramáticos. Pero no es así.

Para comprender lo que pasa en esta obra, conviene situarla en una falsa categoría estética compuesta de muchos géneros: la meditación histórica. Pondríamos en este género obras como *Our Town*, de Thornton Wilder (teatro); *Under Wilkwood*, de Dylan Thomas (obras de teatro que no dependen de una trama para su unidad); *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson (cuentos); *Eyeless in Gaza*, de Aldous Huxley (novela), y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (novela alegórica). Lo que tienen en común estas obras es su investigación de lo particular en la historia, junto con una presentación episódica, a veces cronológica. Además, todas tienden a aislar cier-

tos personajes en un momento desconectado de la historia y luego aislarlos para pasar a otros. Todas, menos *Cien años de soledad*, se componen de discursos o de capítulos breves que exploran el estado mental de un personaje en un momento dado —*Cien años* intenta hacer esto con la historia total de un pueblo—. Es decir, en todas no hay unidad de acción; hay más bien un deseo casi simbolista de recrear en nosotros la situación mental-social del personaje en un momento, momento que es un elemento de la historia de una época, momento en la vida o muerte de un mito.

Las primeras tres obras, *Our Town*, *Winesburg, Ohio* y *Under Milkwood*, son obras sentimentales, evocaciones de dramas triviales de pueblo en forma poética. La poesía de la situación se deriva de la ternura con la que el autor trata su asunto: no hay problemas cataclísmicos, como en Ibsen, y los problemas son de tipo doméstico. *Eyeless in Gaza* desordena la cronología, y así reproduce el resto desordenado de la época anterior a la Segunda Guerra Mundial. En vez de una serie de retratos o de pequeñas historias individuales *(Winesburg, Ohio)*, el libro de Huxley es un montón de fotos, cada una con su fecha, que el lector examina una por una. Es el lector quien organiza la obra.

Todas estas obras son exámenes sentimentales de una época histórica y todas son también obras satíricas. Por supuesto, el sentimiento puede dominar en una u otra obra, pero cada descripción de la vida amorosa, cada revelación de las aventuras sexuales de un personaje son momentos de tipo paródico o sentimental. Es la sátira, mitigada o apoyada por el sentimentalismo, que caracteriza la literatura novelesca hispanoamericana de la época de la posguerra y la estructura paratáctica que caracteriza a esta llamada «nueva novela» refleja la de estas obras.

Ni Thornton Wilder, ni Anderson, ni Thomas, ni Huxley son sus fuertes, pero pueden servir como modelos que iluminarán el concepto de unidad orgánica vigente en la obra de Manuel Puig, la culminación de toda una nueva estética novelesca.

Otra posibilidad, otra «fuente» para esta manera de concebir una narración extensa en prosa en relación a la historia serían las novelas de *stream of consciousness* de Faulkner y Joyce. Faulkner, como modelo, parece más accesible que Joyce, y su influencia en Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez es una de las piedras de toque de la crítica de estos autores. Pero la obra de Faulkner es el resultado de un proceso muy distinto al que ha engendrado finalmente a Manuel Puig. Podemos ver en la obra de Faulkner un momento crítico: la publicación de *Sartoris*, en 1929

(dedicada a Sherwood Anderson), cuando todo un mundo cristaliza en términos dialécticos. El enfoque de lo que sigue puede diferir radicalmente de lo que aparece en *Sartoris,* pero esta novela, arraigada profundamente en la técnica novelesca del XIX, será siempre el fondo estético sobre el cual se edifica la producción faulkneriana.

La evolución de la obra de García Márquez es totalmente distinta porque la mutación que se produce en un cuento como *Funerales de la Mamá Grande* y luego en *Cien años de soledad* es principalmente el resultado de la reacción del autor a la historia, a lo que había sido la esencia de su obra. La situación se vuelve grave cuando el novelista ya no puede aceptar como real lo que era durante una época la única realidad. No es solamente una mujer lo que se entierra en *Funerales de la Mamá Grande;* es la estructura falsificada que ha sido la historia nacional. Por eso, el narrador del cuento tiene que expresarse «antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores» (3), es decir, antes de que esto que fue una aberración tenga tiempo de definirse como una institución nacional, antes de que esto que no tuvo el derecho de existir sea consagrado por los que han mantenido el mito de la historia. Si la Mamá Grande existió, existió como símbolo o imagen, como algo que era sintomático de una situación social, política, moral, pero algo demasiado absurdo para este mundo.

Esta situación paradójica (cosas reales-irreales) es la idea básica de *Cien años de soledad,* donde la historia se reduce a algo que está encerrado en un libro, algo que tiene que estar encerrado en un libro porque es imposible que exista en realidad. Es la reducción satírica (y sentimental) de la historia, la negación de todo lo que ha dado unidad de acción a la novela desde sir Walter Scott. Una vez que el novelista se concibe de su materia cruda, de eso en que las vidas particulares de sus personajes se basan, como algo no inmanentemente real, como algo que no es más que un simulacro, algo falso y simultáneamente simbólico, entonces pierde todo lo que apoyaba la realidad de su obra. Puesta en duda la realidad de la historia, la realidad de la novela explota. Las víctimas de este cataclismo estético son, primero, la trama, ya que ni la causalidad ni la cronología son importantes en sí o como reflejos del juego dialéctico histórico, y, segundo, el concepto del personaje como reflejo de la dialéctica, como encarnación de uno u otro lado de la lucha histórica.

Es curioso que el novelista hispanoamericano más interesado en el lado teórico de la literatura, Julio Cortázar, concibe su situación

---

(3) Gabriel García Márquez: «Los funerales de la Mamá Grande», *Los funerales de la Mamá Grande* (Xalapa, 1962), 131.

como novelista en términos existencialistas y no históricos. En sus referencias a la novela en el ensayo-entrevista con Luis Hars, en *Rayuela*, con los conceptos de Morelli, y en las varias referencias al género en sus libros más recientes, Cortázar se preocupa más por la psicología del lector que con la relación entre el novelista y la historia. Aunque esta actitud es consistente con el interés temprano del autor en el surrealismo, en el deseo de este movimiento de transformar la vida del público, parece muy anticuada en una época que ve más allá de la psicología, un período que ha decidido renunciar a algo que le parece ridículo, la historia. ¿Por qué preocuparse por la creación de un nuevo hombre, por la poetización del universo cuando todo aquello contra lo cual se ha rebelado está confesando su irrealidad? Para Manuel Puig el mundo de Julio Cortázar, la Argentina de la década de los 1950 *(Los premios),* el ambiente filosófico-cultural de la segunda mitad de la misma década *(Rayuela)* y el mismo ambiente imbuido por el amor loco en los 1960 *(62, modelo para armar),* carece totalmente de interés. Sus preocupaciones no son las de un autor todavía vinculado con los movimientos de vanguardia de principios de siglo y los novelistas de la primera mitad del siglo (Dashiell Hammett, Malraux, Graham Greene, Camus), sino con la búsqueda de un mito personal, la conciencia y su opuesto en el mundo marginal, tangencial de la Argentina rural de los 1930 y 1940.

II

EL MUNDO MITICO DE CORONEL VALLEJOS

Por esto su novela puede prescindir perfectamente de trama y de protagonista —en el sentido tradicional—. En Toto está la abstracción que quiere revelarnos Puig; en él está el mito de la conciencia y sus contramitos, pero después de planteado este sistema de arquetipos, el protagonista desaparece como actor y la obra se resuelve en una vuelta a las circunstancias primordiales, en el mito de Urano (Berto) o en la figura del padre en la configuración edípica: un sistema de mitos ha engendrado a otro. Los mitos y los arquetipos, las explicaciones socioeconómicas y freudianas están allí, pero no es esto lo que el lector experimenta como el elemento más significante de la lectura. Más importante es el desarrollo de una conciencia, de un ser consciente de su existencia, y una vez que este fenómeno aparezca, el autor está libre para explorar sus alternativas, sus opuestos y sus posibles versiones futuras.

El proceso (no es una trama, aunque tiene una crisis) se crea en tres etapas: primero, en el tiempo, la masa informe de elementos en el capítulo intitulado «En casa de los padres de Mita; La Plata, 1933»; segundo, en la historia, que termina en el capítulo V, «Toto, 1942», y tercero, en los capítulos restantes, que son la versión de las alternativas y variantes del mito de Toto. El último capítulo, la carta «perdida» del padre de Toto, Berto, a su hermano, el padre de Héctor, nos vuelve al tiempo primordial, al punto de partida —el punto cero en que empieza y termina el mito—. De las vibraciones más lejanas de la Ur-situación, la figura permanentemente ambigua de Jaime, volvemos a él, no como una vuelta al origen, a la causa, sino como el retorno a otra versión de otro Toto, de otra encarnación de la conciencia.

La primera frase de *La traición de Rita Hayworth,* no puede considerarse como uno de los momentos más apasionantes de la literatura mundial:

> El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel.

No dice nada; es decir, resume el significado trascendental del mundo en que tiene lugar la novela. La vida consiste en repetir labores minuciosas, inútiles en el último análisis. Los actores son voces en una casa, voces que repiten fórmulas lingüísticas: «Las labores parece que no cansaran, pero después de unas horas...», «Los días pasan volando, el primer día parece que no...», «Qué hombre más cabeza dura, te creés que todos pueden comer como bueyes como vos, qué cabeza dura», «Primero hay que barrer, después pasar el trapo, así el piso queda bien limpio para recibir la cera». Nada sucede en este mundo: estamos por el momento en el universo de la segunda obra de Manuel Puig, el del folletín, donde la historia se reduce al tiempo, a la repetición de papeles de dos dimensiones, donde no hay personas, sino personajes.

Por supuesto, el lector recibe aquí mezclada con el lenguaje y los tópicos domésticos información sobre la madre de Toto, Mita. Ella es el producto de este ambiente, pero es distinta. Fue «casi novia» de un galán de cine, tiene «la manía del cine» y lee mucho. Estos elementos pueden parecer de poca importancia, pero en realidad son las primeras señales de la manera en que Mita es diferente: que fue novia de un galán, sólo importa como dato personal (aunque se compara a Berto con el actor por ser también hermoso), pero que va mucho al cine y que lee más de lo normal, implica que es potencialmente una Emma Bovary argentina. No lo es, pero, como Emma, encuentra algo en la vida ficticia —del cine o de los libros— que no está en su propio

mundo. Lo que ella encuentra y lo que encontrará Toto después es la realidad, la historia, que no existe en el mundo de *La traición.* Por eso la vida en sus momentos más apasionados se parece para estos personajes de novelas o de películas; la vida sólo alcanza la realidad del arte en sus horas de crisis. No es la *Literarisierung des Lebens,* sino el reconocimiento del hecho de que la vida no puede ser tan real como el arte o como la historia —las guerras y otros sucesos importantes que tienen lugar siempre en otro sitio.

La visión del mundo de dos dimensiones, el mundo de *Boquitas pintadas,* en que vive Mita y en que nace Toto, termina en un gesto verbal. Los parientes de Mita no entienden su predilección por los libros, es decir, no ven más allá de la circunstancia doméstica donde todo se mide según el concepto del trabajo. No entienden cómo Mita puede entrar en la biblioteca después de haber pasado un día estudiando, pero su asombro rápidamente degenera en una reducción casera del asunto:

> «A leer más todavía, Mita tiene una vista de hierro.»
>
> «A leer novelas.»
>
> «Siempre veo que están las mismas caras, hay poca luz en esa biblioteca. Esas pobres lamparitas colgando del techo están negras de sucias, tienen una pantalla de vidrio como en forma de una pollerita de tul, de vidrio blanco, y están negras de hollín. Con un trapo empapado en aguarrás se podrían limpiar en un minuto, tanto la lamparita como la pantalla, y habría más luz en esa biblioteca» (20).

Estos personajes han llegado a su límite; no pueden ir más allá de su marco intelectual. El autor no los condena, no los critica por ser así; más bien los presenta como una forma de vida algo inferior, como versiones incompletas del hombre.

El caso más significante de *La traición,* el *gestalt* o configuración alrededor del cual se organizan tanto los personajes de dos dimensiones del primer capítulo como los otros, las versiones o los avatares, es Toto. Lógicamente, su figura no se destaca radicalmente de su fondo, y hay mucho en él de su ambiente, mucho del mundo del primer capítulo. Pero hay más: algo que lo va a llevar a una situación en que vivirá de una manera tangencial con este fondo o estructura socioeconómica. Esta ambigüedad social será el resultado de dos factores: la inteligencia y la anfibología sexual del muchacho. El primer factor no necesita aclaraciones más que la afirmación que la inteligencia de Toto es también comprensión, que no solamente asimila información, sino que puede también intuir.

Hay sólo tres capítulos dedicados exclusivamente a Toto: el III, «Toto, 1939»; el V, «Toto, 1942», y el XIII, «Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: "La película que más me gustó", por José L. Casals, 2.° año nacional, Div. B» (1947). Quiere decir que vemos a Toto entre los seis y siete años, entre los nueve y diez años y entre los catorce y quince años. Estilísticamente, los capítulos III y V son idénticos: un *stream of consciousness* o libre asociación de ideas. El XIII, como su título indica, es un ensayo escolar, una interpretación de una película, interpretación que nos revela los últimos desarrollos de la personalidad del muchacho en la manera indirecta que caracteriza la presentación de Toto después del capítulo V.

En el capítulo III se encuentran los elementos formativos que contribuyen al concepto de Toto como símbolo del hombre consciente, mentalmente despierto en el mundo rural de Coronel Vallejos. Desde el principio se ve su fascinación con los espectáculos y también su ojo crítico: «Con el mismo traje, iban disfrazados, en el Beneficio de la Escuela 3 el número de los chicos más grandes bailaron vestidos como los muñecos, la gavota, el número más lindo de la Escuela 3 ¡mami! ¿por qué no viniste? con papi, porque mami de turno en la farmacia se perdió todos los números que hicieron los chicos de la Escuela 3» (31). Toto no participa en el programa porque deja el Jardín de Infantes, pero cuando habla del número en el beneficio que toca a su grupo dice: «La marcha de los enanitos fue el número más feo del Beneficio de la Escuela 3...» (33). Un tema sugiere a otro sin ningún sistema progresivo aparente, pero a pesar de este desorden superficial, dos elementos importantes de la personalidad novelesca del muchacho aparecen: primero, su tendencia a fijarse en los aspectos exteriores de los hechos —los vestidos, la música, la artificialidad—, y segundo, su racionalización metafórica de los hechos, rasgo simultáneamente pueril y femenino porque nunca se transforma en acción directa.

Según las convenciones del *steam of consciousness*, el personaje está comunicándose consigo mismo y no con los lectores. Toto, al criticar «la marcha de los enanitos», en que él debe haber participado, pero en que no toma parte por razones que no menciona, está en el mismo acto confesando algo y transfiriendo su sentimiento de culpa a la circunstancia que, según él, engendra el problema. Esta manera de comportarse es idéntica a la de todos los niños y no sería interesante si no llegara a ser una constante en la vida de Toto. Todas las situaciones críticas de su vida adquieren un carácter metafórico, y las metáforas, en vez de simplemente desplazar la culpa del muchacho a la escena del problema, utilizan como racionalizaciones elementos dra-

máticos tomados de películas. Otra vez, la expresión de estas crisis está dentro de la paratáctica libre asociación de ideas y representa la manera en que la conciencia del muchacho exterioriza ideas que no podrían expresarse, por ejemplo, en forma verbal. Son el principio muy primitivo de la expresión artística, aunque durante este período de la vida del muchacho, esta racionalización creativa no es más que racionalización o, cuando se transforma en acto público, en mentiras.

En el capítulo V, «Toto, 1942», esta comunicación entre la conciencia y la subconsciencia se transforma en sistema. Aquí los problemas entre el hijo y su padre, es decir, entre la conciencia del hijo y sus reacciones instintivas, subconscientes a su padre como presencia masculina competidora, se transforman en una alegoría basada en las películas *Sangre y arena* y *El gran Ziegfeld*. Hay otras películas que proporcionan elementos a la libre asociación de ideas, como hay hechos autobiográficos que aparecen también: conviene saber que una maestra le ha explicado científicamente el proceso reproductivo a Toto, que el tío de una amiguita (Alicita) le parece hermoso a Toto, que Alicita lo ha rechazado, que ha presenciado actividades sexuales y que se le ha explicado en el catecismo el juicio final. La relación entre Toto y su padre, sin embargo, es la situación básica del capítulo, aunque ésta no se presenta abiertamente.

Toto suele ir al cine con su madre (Mita), pero en esta ocasión va con su padre y su madre: a ver *Sangre y arena,* con Tyrone Power y Rita Hayworth. Toto describe a Rita Hayworth así: «Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. Y decime papá todas las otras partes que te gustaron, cuál artista te gusta más. ¿Rita Hayworth?» (88). Desde este momento, a causa de la palabra traición (y quizá porque el padre no lo lleva, después del cine, a una confitería, como había prometido) se asocian las figuran de Rita Hayworth y Berto (el padre). Toto entra en la configuración de la manera siguiente: «No la cara traicionera de Rita Hayworth: papá dice que es la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunas castañuelas. Pero en *Sangre y arena* traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar R.H. en letras grandes» (89). El «muchacho bueno» es Toto; lo sabemos porque él se ha definido así en el capítulo III al compararse con Shirley Temple: «Pero yo no soy un pescadito malo, yo soy un pescadito bueno y le desato la soga y la Shirley Temple se escapa. Porque yo voy a ser bueno como la Shirley» (47). Que su modelo es una muchacha puede ser sencillamente una casualidad, y que esto significa algo para el futuro sexual del muchacho es algo imposible de juzgar. Además, los personajes en las estructuras alegóricas de Toto no

siempre mantienen su valor sexual: Rita Hayworth es una imagen de su padre, no por razones sexuales, sino por su *traición.*

De «muchacho bueno» Toto se convierte en huérfano en su versión onírica de *El gran Ziegfeld,* y otra vez es su padre quien resulta condenado. Aquí la comparación entre Berto y el tío de Alicita (un empleado de banco) enfatiza el deseo de Toto de eliminar a su padre. El tío le gusta a Toto porque siempre está bien vestido, bien afeitado, mientras que «papá tiene la barba que pincha porque está nervioso...» (80). El tío aparece como el protagonista en el resumen de Toto de *El gran Ziegfeld* (que, además, tiene un falso *happy ending)* y salva la vida a Luisa Rainer, con la ayuda del mandadero del hotel, «que es un chico sin padre, que el padrastro le pega» (81). Mientras cuenta la trama de la película, Toto se enreda más y más, hasta que dice:

> Y todos los días, después del banco, él [el protagonista, tío de Alicita] viene a cuidarla a Luisa Rainer, y el mandaderito le cuenta si ella comió o no, que ahora en la pieza tiene comida de sobra. Y el tío un día la besa en la boca y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza, y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. Y ella está contenta, piensa que ahora van a salir juntos y se van a casar y lo van a llevar a vivir con ellos. Y corre y lo abraza y le da un beso fuerte en los cachetes al hombre, que tiene esa cara linda de bueno bien afeitado, bien peinado con gomina, y le dice «¡no voy más con mi padrastro!» (82).

Es en ese momento en que la realidad, que la mente del muchacho puede torcer sólo hasta cierto punto, entra de nuevo en la obra, y aunque Luisa Rainer no muere, el tío de Alicita tiene que volver a su verdadera mujer porque ésta acaba de tener un hijo. El pobre mandaderito «llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro nervioso [Berto] no se despierte y le grite» (83).

El gran Ziegfeld no puede terminar bien porque Toto no quiere, en realidad, que el tío de Alicita esté con nadie. El es la figura más misteriosa de la configuración porque como sustituto de Berto no corresponde a ninguna figura real (sin contar el verdadero empleado de banco, que no es más que la actualización física de una idea). Sin embargo, al fin del capítulo V, donde hay una visión del juicio final, reaparece el tío de Alicita, que es uno de los buenos, los salvados.

> ... que por donde camina el que se casó con la tía de Alicita las gotas de fuego no queman, se vuelven plateadas y livianitas como papel picado, y yo doy un salto desde este zaguán tan oscuro y él me levanta en brazos..., porque alto desde donde estamos empezamos a mirar todos los truenos y rayos que caen sobre los

> malos, y no voy a tener más miedo porque no nos va a pasar nada, y mamá me hace señas que está cerca también salvada en el alto de otra lomita..., y yo miro al tío de Alicita, que ahora tiene la cara lisita afeitada como siempre y más lustrosa que nunca, como los muñecos, y los ojos ya no son más de hombre, son de piedras preciosas..., y en brazos me tiene contra el pecho y me tiene bien fuerte para que nadie me arranque...; entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicita..., porque voy a estar adentro de él como el alma está adentro del cuerpo... (102).

El resultado práctico de esta fusión final es que Toto puede besar a Alicita, que lo había rechazado antes, pero el resultado espiritual es que Toto asimila la figura idealizada de su propio padre (que no figura entre los salvados) para poder gozar él solo de su madre, desplazada aquí por Alicita, imagen femenina que suaviza el concepto edípico. En términos sexuales, sin embargo, la situación total no es edípica porque la relación entre el muchacho y su madre sólo da la ocasión para el verdadero drama sexual: la fusión de Toto y el tío de Alicita. Es él, desde su apariencia en *El gran Ziegfeld,* quien es el objeto de las fantasías de Toto; es él quien recibe los besos allí y es él quien salva a Toto aquí, siendo el contacto físico una metáfora para el acto sexual.

El capítulo XIII, el ensayo escrito por Toto sobre «La película que más me gustó», presenta la tercera etapa del desarrollo espiritual del muchacho. El «muchacho bueno» de los capítulos III y V se identifica ahora con Johann Strauss, es decir, con una versión del artista. En esta etapa, el proceso de identificación y racionalización se concentra más en el futuro del muchacho, ya consciente de lo que lo distingue de su medio ambiente, y casi anuncia su vocación. No hay en *La traición* una estética enunciada por el protagonista como la hay en *Retrato del artista adolescente.* El artista incipiente se identifica de una manera simultáneamente más vulgar y más melodramática a causa de su relación con un ambiente aislado cultural y estéticamente.

El problema de Toto es la ausencia de modelos, vivos o literarios. Como el gusto de los que lo rodean es pobre, él también tiene preferencias semejantes —por esto puede idealizar a actores mediocres de cine y creer que películas como *El gran vals* son excelentes—. Por otra parte, la importancia de la película como una estructura psicológica es enorme. Debido a su relación con su padre, Toto prefiere verse en el papel del humilde, el oprimido, el huérfano cuyo padrastro lo maltrata. Pero el cuadro se complica más en esta fase de la vida de Toto porque ahora Héctor, su primo, es más obviamente un rival, no sólo en las relaciones (psicológicas, por supuesto) de los dos con Mita, sino tam-

bién en un sentido más abstracto aún, la virilidad. Por eso la figura masculina que representa el rival en *El gran vals,* el duque Hagenbruhl, no es sólo Berto, el padre de Toto, sino también Héctor, que siempre había sido mayor, más fuerte, más viril que Toto.

La identificación de los otros componentes de *El gran vals* en el *weltbild* de Toto ofrece más problemas. Johann es huérfano de su padre, y esto recuerda el «buen muchacho» de *El gran Ziegfeld,* pero en esta película el protagonista tiene no sólo una madre, sino también una mujer y una amante. La figura de la amante es la más complicada: en la película ella es la cantante de ópera, Carla Donner, de quien Johann se enamora y con quien tiene la relación amorosa más importante de su vida. Si *La traición* fuera de Thomas Mann, se podría decir que ella es el arte, la segunda esposa del artista, su inspiración, el espíritu que él sólo puede poseer por un corto plazo, pero esta visión no corresponde ni al mundo de Toto ni a su formación estética. Carla Donner, al fin, abandona a Johann convencida por los argumentos de Poldi, la mujer legítima de Johann, y éste se desespera (según Toto) porque «nunca logró que ella lo quisiera con locura» (283). En la vida de Toto esta situación puede corresponder a las relaciones con muchachas que ha tenido desde el capítulo V, relaciones que lo demuestran siempre rechazado, el que sufre en vez del que hace sufrir. Por otra parte, en los capítulos relacionados con el XIII, Toto es casi un alcahuete, arreglando las citas de Héctor.

Racionalizando todo esto, es posible ver en Carla Donner la figura femenina total, que quiere a Johann por su creatividad, primero, y luego por su virilidad; antes de que Johann tenga relaciones sexuales con Carla, se lo describe como un débil: «Su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva» (275), mientras que en el momento en que la posee, se lo describe así: «Y Carla lo abraza sin poder ceñir entero el tan ancho tórax...» (278). Esta metamorfosis indica que aunque Toto quiere ser amado como lo que es, el ser sensible, artístico, cuando se imagina en el acto sexual, quiere ser su primo Héctor, el atleta, el Don Juan. Pero él sabe, como lo sabe el lector, que no será así, que su vida sexual vacilará entre el voyeurismo y algo que todavía no tiene nombre en su conciencia.

Enfatizar el peso de este capítulo es quizá exagerar la importancia de Toto en el libro a partir del capítulo V. Su personalidad es la que nos impresiona más, porque es el que tiene más relieve, el que se destaca más del ambiente de Coronel Vallejos. Pero el enfoque de Puig se ensancha a lo largo de la obra para incluir otras posibilidades humanas, otras facetas del mundo de Vallejos y alternativas potenciales para Toto mismo. Por eso los últimos siete capítulos (de un total

de dieciséis) abandonan, más o menos, a la familia de Toto para estudiar a sus contemporáneos. El interés del autor (además de su deseo de crear personalidades) se divide entre lo sociológico y lo psicológico. Es decir, estos otros personajes no alcanzan el nivel de individualidad que encontramos en Toto, y sus monólogos interiores o sus diarios no revelan la profunda vida subconsciente de Toto. De hecho, después de la presentación de Héctor (capítulo IX) los personajes apenas tienen individualidad y son, en grado mayor o menor, tipos, figuras abstractas, generalizaciones sobre una u otra manifestación de la vida provinciana.

De los cuatro, los dos más interesantes son figuras femeninas: Esther y Herminia; la primera, de la misma edad que Toto, y la segunda, su maestra de piano. El capítulo XII, «Diario de Esther, 1947», estudia la mentalidad de una muchacha de la clase baja, Esther Castagno, que asiste al Colegio Incorporado George Washington con Toto porque ha ganado una beca.

El diario de Esther es un estilo de pensar, el de toda una clase social: el proletariado durante la época de Perón. Sería difícil comparar la inteligencia de Esther con la de Toto, ya que, si bien la visión del mundo de él está deformada por el cine, por sus relaciones familiares, al menos tiene conciencia de sí como individuo, y por eso tiene una perspectiva bastante amplia de la sociedad. Pero Esther pertenece a un nivel de conciencia totalmente distinto: ella vive los trastornos de la adolescencia de una manera melodramática. Un ejemplo: «Domingo 7. Tendría que estar contenta y no lo estoy; una pena que no es honda, pero es pena, quiere anidar en mi pecho. ¿Será la luz mortecina de este crepúsculo de domingo? Ya se va el domingo con su bagaje de doradas promesas, y las promesas no cumplidas... de noche no brillan más, como mi broche de lata» (236). Es un lenguaje o una manera de pensar —y aparentemente no hay mucha distancia entre pensamiento y lenguaje en Esther— compuesto de frases hechas, de conceptos baratos. Puede ser semejante, en una manera irónica, a los gestos e ideas de Toto, que él toma del cine, pero lo que es artificial en él sirve como la entrada a una nueva realidad, la del arte, mientras lo que Esther asimila de su ambiente se funde con su personalidad, que será la de cualquier muchacha de su clase.

Es cuando se expresan en un nivel político que estos modos de pensar encuentran su verdadero campo de actividad, su ambiente vital:

> ... con el brazo tronchado [mi padre] sujeta el diario y con la mano izquierda le da vuelta la página. Ahora que los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado el corazón de un pueblo... ¡Perón!,

> en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día de todos los meses de este año de periódicos las cosas que has hecho por nosotros... y, sin embargo, caben en tu corazón ¡juguetes para tus niños!, todos los niños desvalidos del territorio nacional; ¡leyes para tus obreros», que no han de ser ya humillados; ¡auxilios para los cargados de años y los cargados de penurias!, mi pobre padre, y su universo pequeño, de casa a la fábrica y de la fábrica a casa... (242).

Aquí hay una especie de conciencia que no está en Toto: la conciencia de clase, la conciencia de estar abajo y de tener un líder que está al parecer tratando de ayudar. Toto y su familia son burgueses venidos a menos, ya no son ricos, pero todavía tienen nexos con un pasado no sólo más cómodo económicamente, sino socialmente también. Ninguna de las dos familias es criolla: la de Toto siendo de ascendencia española, y la de Esther, de origen italiano; pero hay en la familia de Toto un aire más cosmopolita, más urbano, que tendría que identificarla con, precisamente, aquellos elementos contra los cuales militaba el peronismo, la alta burguesía.

Las aspiraciones de Esther, estudiar medicina, se derivan de esta conciencia política:

> Pero bien lo expresó el diputado por Matanzas que habló en la reunión del domingo: «Ya no pueden negar la existencia de una fuerza nueva, la oligarquía verá las necesidades del obrero, aunque éste tenga que abrirle de un machetazo el cráneo y escribírselo en el seso con los dedos, ¡y la tinta será su misma sangre oligarca!». Palabras brutales, pero necesarias, que repudié cuando recién las oí, antes de recapacitar. Palabras brutales, pero ciertas. Porque el trabajo es santo, y el trabajador es así santificado, su sudor lo baña en la gracia divina. Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo, con el torno o extrayendo muelas, y desinfectando caries, y más aún, operando atacados de peritonitis, o meningitis, o accidentados del tráfico callejero, en pocas palabras: administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita (263).

Su visión es orgánicamente completa: su problema edípico se transforma en un deseo frenético de ser médica porque así, metafóricamente, puede salvar a su padre, que perdió una mano en un accidente industrial. Siendo peronista, puede vengarse de los que causaron este daño a su padre. Es curioso que la perversidad inconsciente de Esther la hace concebir todas sus situaciones vitales en términos de cuadros en que alguien está sufriendo y ella lo ayuda, exactamente como puede primero rechazar y luego aceptar lo que dice el político sobre la necesidad de la violencia, la violencia siempre necesaria de los movi-

mientos políticos, violencia que terminará en un sueño para Esther en que ella curará a los heridos.

Esther puede considerarse como una versión de Toto sin conciencia total y sin entendimiento. Ella también crea un mundo ideal, un mundo demoníaco de represión, pero, a diferencia de Toto, este mundo carece totalmente de elementos estéticos. Es, en otra figura, otro personaje femenino, donde encontramos al otro lado de la balanza, el desarrollo estético sin trascendencia: la solterona maestra de piano Herminia, cuyo «cuadro de pensamientos» forma el capítulo XV.

Si bien Esther representa metonímicamente una clase social, algo que ningún otro personaje del libro hace, Herminia es una proyección de un desarrollo posible para la personalidad de Toto. Lo que representa ella es la pérdida de perspectiva, la personalidad tan dedicada al dominio de un campo (tocar el piano) que puede emplear esta dedicación como un pretexto para abandonar totalmente a la vida. Toda la preparación de Herminia carece de trascendencia porque es ejercicio puro, algo que no se traduce en creación. Es decir, Toto muy bien puede convertirse en un tipo de Herminia haciéndose maestro, negando el aspecto creativo de su propia personalidad y empleando su conocimiento para fines únicamente pedagógicos.

El rechazo de la vida y de la creación activa provoca también que su vida sexual se exprese en términos metafóricos:

> Hacía tiempo que no soñaba tan fuertemente como anoche. Me veía en mi cama en una noche de calor y me estaba por aplastar una locomotora, pero que me caía del techo, y caía despacio como si no tuviera peso, se me iba acercando infinitamente despacio, como a veces se ve una hoja caer lentamente de un árbol, y meciéndose en el aire, pero de más está decir que al tocarme me iba a aplastar. Y esta visión se repetía y repetía, me despertaba y al dormirme volvía a soñar lo mismo (294).

Primero supone que el sueño es el resultado de haber dormido «del lado del corazón» y luego asume como ha empezado a odiar a su piano «que la locomotora era el símbolo del piano» (297). Ella vive todavía en el nivel sexual en que estaba Toto cuando imaginaba su versión personal de *El gran Ziegfeld*, aunque es ella, incapaz de resolver sus propios problemas, la que reconoce que Toto «está muy afeminado de modales» (314). Es irónico que sea ella, cuya vida simboliza la frustración sexual, la esterilidad vital y estética, quien reconoce el problema esencial de la personalidad de Toto, como es también irónico que sea con ella con quien Toto tiene sus conversaciones más agitadas sobre la religión y los libros. Es de esta manera que ella se transforma en espejo incompleto, en un símbolo de un futuro posible pero evitable.

Con ella termina el proceso cronológico de *La traición de Rita Hayworth,* y después de su capítulo volvemos temporalmente a 1933, a la carta que Berto nunca envió a su hermano, el padre de Héctor. Los personajes, a partir de Esther, de veras no tienen nada que ver con ninguna acción desarrollada en el tiempo. Al autor le interesa presentar a Toto adolescente, y por eso nos lleva a 1947, cuando Toto tiene quince años. La obra, sin embargo, dejó de «avanzar» mucho antes, y en realidad nunca empleó el tiempo cronológico como una estructura esencial. No es el tiempo o la historia lo que da significado a estos personajes: es el mito de la conciencia y sus versiones incompletas lo que nos interesa más. El tiempo y la historia aportan algunas convenciones y una base en la realidad —acaso son elementos de la biografía del autor—, pero al final el lector se encuentra flotando con Toto en un mar de posibilidades, algunas de las cuales apenas entran en la conciencia creciente del protagonista; es decir, Manuel Puig nos ha dado el origen de una sensibilidad, no su fin.

III

EL FOLLETIN, EL MUNDO ANTIMITICO

El segundo libro del autor, *Boquitas pintadas,* nos vuelve a Coronel Vallejos, el escenario de *La traición,* aunque esta vez no presenciamos la creación de una conciencia, sino la perpetuación de la inconsciencia. En el primer capítulo de *La traición,* «En casa de los padres de Mita; La Plata, 1933», tenemos el tipo de personalidad que predomina en *Boquitas pintadas,* pero aquí el género, la forma, explica por qué no hay un Toto, una figura de tres dimensiones. Es decir, en *La traición* el lector no sabe qué esperar y está siempre moviéndose en una tierra desconocida, necesariamente, porque el enfoque cambia con cada capítulo y no hay ninguna acción, en el sentido aristotélico, que imponga un orden en los hechos. El único orden, además del verdadero orden —el sentido de Toto—, es el tiempo, que no es de ninguna manera una fuente de causas y efectos, excepto en un nivel muy rudimentario. En *Boquitas pintadas,* en cambio, tenemos un aviso, que aparece con el título, que informa al lector sobre lo que va a experimentar.

El título completo del libro es *Boquitas pintadas, folletín,* y si se acepta que esta obra es un folletín con ciertas modificaciones, la lógica estructural, la unidad del libro se manifiesta. Otra vez, la unidad no se deriva de una trama relacionada orgánicamente con una acción

global: la trama elemental que hay en *Boquitas pintadas,* los hechos cronológicos, no es lo más importante de la obra. Lo que nos fascina aquí es el subdesarrollo humano, una vida definida desde el exterior que carece de interioridad y trascendencia.

Boquitas pintadas existe, latente, en ciertos capítulos de *La traición,* en particular en el primer capítulo, donde el ambiente se cristaliza alrededor de las trivialidades enunciadas por la familia de Mita. Mientras que allá la obra total se define como meditación histórica, género inexistente en que se evoca paratácticamente a las personalidades (y la personalidad) de una era, aquí el género adecuado ya existía. Si bien en *La traición* Puig nos muestra la manifestación de la conciencia, en *Boquitas pintadas* revela el otro lado, el rechazo de la conciencia. Por esto, la obra es un folletín: un género al parecer relacionado íntimamente con el momento histórico que no tiene personajes totalmente humanos.

El folletín, a diferencia de la novela o del drama que existen a causa de la relación entre su acción, su trama y la historia o sólo entre acción y trama, deriva su coherencia del juego de pasiones en el tiempo. El folletín no tiene ninguna estructura precisa, orgánica, y depende de la presencia de algunas figuras —las que experimentan las pasiones— para el efecto (falso por supuesto) del realismo.

Esta estructura invertebrada, en que algo abstracto, desconectado del tiempo y de la historia —las pasiones— es el núcleo de la obra, insinúa o sugiere un realismo profundo (desde luego ilusorio) empleando como armazón dramático la familia, la organización del tiempo en generaciones. Pero la familia no es más que el simulacro del orden: da la ilusión de causa y efecto y hasta emplea circunstancias históricas para dar la idea de verosimilitud, pero como no hay acción orgánica, aristotélica, se ve que las causas y los efectos son momentáneos, que no hay un destino fijo en la obra. La familia está presente como un pretexto estético, pero sus miembros no comparten una misma acción o trama. En un folletín hay muchas crisis, aunque no hay ninguna de verdadera trascendencia: como la epopeya renacentista (en particular, *Orlando furioso),* se compone de infinitos episodios en que las mismas pasiones se repiten infinitas veces hasta la eternidad. En este caso tenemos una epopeya burguesa, la forma épica reducida a un nivel cursi.

La crítica que hace Aristóteles de las tramas episódicas, la misma que hace Cervantes *(Don Quijote,* I, XXII) de la novela picaresca, puede aplicarse aquí: la acumulación de episodios depende del azar o de la voluntad del autor y no está fiscalizada por ningún límite exterior. Es cierto que la novela picaresca depende de la presencia del pícaro

y que una vez desaparecido éste termina la obra, pero el folletín no depende de un solo personaje, sino de muchos, de manera que hay un surtido infinito de episodios.

El único elemento que no puede desaparecer del sistema estético del folletín es el público. Cualquier persona puede leer una novela o ir al teatro, pero es muy importante que el público del folletín esté «presente» para mantener la coherencia de la obra. Como lo esencial del género son las pasiones y como los personajes, mejor dicho, los nombres, no hacen más que encarnar o identificar estas emociones, es muy necesario que alguien contribuya al falso orden, al falso sistema de causa y efecto, recordando quién es quién, y cuáles sean las relaciones entre estas personificaciones de sentimientos. Este alguien es el público, el repositorio de lo ya acontecido, la memoria colectiva de la obra.

Si muchas novelas del XIX pretenden ser una crónica de la vida de una época, el folletín da la impresión de una falta de «historia»: no hay desarrollo social orgánico en estas obras; las situaciones cambian, hay guerras, cambios de fortuna, pero el juego constante de las pasiones no cambia. La historia queda petrificada en un presente fijo, burgués. Los personajes individuales no pueden cambiar porque están definidos desde su primera apariencia como encarnaciones de tal o tal emoción, y así el tiempo nunca se transforma en historia. Por eso el mundo «real», cuando aparece en el folletín, es siempre una metáfora de la vida de los personajes. Cualquier tema importante en la vida del público puede aparecer en la obra, pero primero se transforma en metáfora de una lucha particular de pasiones. El personaje que habla mal de la juventud, de la revolución sexual o que alaba el pasado, lo hace porque está en conflicto sentimental con un joven.

Estéticamente, entonces, la relación entre el folletín y su público se resuelve, no como en la novela con la identificación del personaje y el público, sino con la identificación del público y los sentimientos de la obra. El tiempo que fluye y que llega a ser historia para el público está disimulado en el folletín porque en realidad nada evoluciona. Si se habla de un hombre diciendo que es rico, famoso y misterioso, cuando aparece tiene que ser exactamente esto. El personaje no es más que el portavoz de los sentimientos que, a su vez, son la exteriorización de algo dentro del público, algo que no puede purgarse permanentemente, pero que necesita ventilaciones periódicas.

Boquitas pintadas es un folletín en el sentido de que representa conflictos sentimentales entre grupos familiares, en que sacrifica el desarrollo novelesco de sus personajes a la representación de las pasiones y en que tiene la posibilidad de extenderse infinitamente en el

tiempo. Pero la razón por qué es un folletín es más interesante que el hecho de que lo es. Como hemos visto en *La traición*, el momento en que el novelista deja de tomar la historia en serio, cuando ya no es real la historia, es el momento en que termina la novela tal como la entendemos. Cuando la sátira histórica asume el papel que tenía antes la novela, entonces el canon novelesco tiene que ceder. La «realidad» histórica tiene que transformarse en símbolo histórico y el tiempo mismo tiene que verse como algo enigmático, o una imagen de una realidad más profunda o una burla, el simulacro de algo significante.

Boquitas pintadas, como *La traición*, representa un mundo real, pero un mundo que carece de historia, un mundo donde el tiempo no ofrece los medios para un análisis dialéctico de las circunstancias. Esto equivale a decir que en el mundo rural argentino la historia no existe, que los seres que habitan este mundo viven en el fluir del tiempo, pero que no llegan a un nivel que distinga un estado prehistórico de uno histórico. Esto no quiere decir que no haya historia rural argentina, pero sí implica que lo que se ha denominado historia no es real, sino una ficción. Manuel Puig se empeña en representar esta historia falsa.

Boquitas pintadas se divide en dos mitades: «Boquitas pintadas de rojo carmesí» y «Boquitas azules, violáceas, negras», sugiriendo una transición desde la vida hacia la muerte. En realidad, la obra tiene lugar entre dos muertes: la de Juan Carlos Etchepare y la de Nélida Fernández de Massa (Nené). La muerte de Juan Carlos ocurre en 1947 y la de la Nené en 1968, lo que puede indicar un progreso temporal, pero en realidad la época en que tiene lugar la acción es más temprana: los últimos años de la década de los 1930 y los primeros años de los 1940. La importancia de la muerte no es dramática, sino, irónicamente, histórica: no se trata de la muerte de nadie *en particular* —Juan Carlos y Nené no son más que títeres—, sino la muerte-en-vida de este mundo sin trascendencia, el mundo de Coronel Vallejos. Toto tiene la capacidad de escaparse de su medio ambiente, aunque no puede liberarse nunca totalmente de él, pero las figuras de *Boquitas pintadas* nunca alcanzan ese nivel de conciencia.

Estilísticamente, esta despersonalización de los personajes se manifiesta en una técnica particular: las cartas. La técnica epistolar aquí repite un recurso ya empleado en *La traición:* tenemos solamente un lado de la correspondencia y algunas cartas nunca enviadas. Es decir, la carta es o un documento, un artefacto de la vida del personaje en que el lector participa de la misma manera en que participa en la exploración de esos manuscritos oportunamente encontrados en obras renacentistas, *Don Quijote,* por ejemplo, o es una representación dramática de los momentos en que el personaje oscila entre su máscara

social y lo que puede denominarse la frontera de la conciencia —que en realidad no es más que la expresión de las pasiones reprimidas—. En cambio, las cartas enviadas y el diálogo suelen subrayar la existencia de la fachada social, y en las entregas décima y duodécima el autor intercala en letra cursiva los pensamientos «íntimos» de los personajes al lado de lo que dicen, recurso no infrecuente en el folletín.

La técnica de exterioridad que caracteriza a *Boquitas pintadas*, el deseo de siempre presentar la figura y su ambiente físico en vez de concentrarse en la conciencia del individuo y su función dentro de la historia, como el representante de una clase social, hace que mucho de la obra parezca un inventario en vez de una novela. La tercera entrega (que lleva como epígrafe dos versos de la canción de Alfredo Le Pera que da el título de la obra, «Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas») empieza con una sección intitulada «Album de fotografías». El álbum (fechada en 1934) es del galán de la obra, Juan Carlos Etchepare, y el narrador no hace más que describir el álbum y su contenido, fotos de Juan Carlos en varias etapas de la vida. El lector no lo sabe aún, pero aquí están los elementos de la historia de Juan Carlos, los artefactos que sólo cobrarán significado cuando empiece la narración, el tiempo cronológico.

Del álbum, el narrador pasa a una segunda sección: «Dormitorio de señorita, año 1937». La descripción se proyecta hacia delante en el tiempo, ya que han pasado tres años desde que Juan Carlos inscribió su nombre y el año en el álbum. Pero el tiempo no pasa: se acumula. El dormitorio pertenece a María Mabel Sáenz, con quien Juan Carlos tuvo relaciones sexuales en septiembre de 1935, según nuestra interpretación de la inscripción en una foto que está en el cuarto. El sexo es la pasión más importante de *Boquitas pintadas*, el donjuanismo de Juan Carlos y la actitud reservadamente sensual de las mujeres, que sucumben, se arrepienten y que se comportan de una manera «sensata» al fin. Se ve esto en Mabel, que se siente obligada a consultar al «Correo del corazón» de la revista *Mundo Femenino* de 1936, para conseguir consejos —consejos que la orientan hacia los ideales burgueses del matrimonio y desahogo pecuniario en vez del amor sentimental.

De repente la perspectiva de la narración gana más dimensiones, cuando el narrador describe algo que ocurre afuera:

> Detrás de la ventana de la habitación ya descrita se ve un primer patio, cubierto por plantas de parra que se trepan y enroscan a un tejido de alambre colocado a modo de techo; más allá, canteros con rosales y jazmineros; por último, una gran higuera que sobrepasa la altura del tapial lindante con un terreno donde se cons-

truye el edificio de dos pisos destinado a la nueva Comisaría. Uno de los albañiles de la obra se protege del sol con una boina vasca, de la que escapa el pelo rizado, negro, como el bigote espeso sobre la boca grande y como los ojos que miran desde los andamios, por entre las ramas de la higuera en dirección al patio de rosales, jazmineros, parrales y ventanas cubiertas por cortinas de gasa blanca con motas verdes (46).

Perdidos en esta perspectiva (cuya analogía literaria sería la primera escena de *Der Mann ohne Eigenschaften,* de Musil, donde la narración empieza entre las nubes y baja poco a poco a la calle para llegar a una casa donde un hombre espera, mirando por una ventana) están los elementos de una historia futura, una relación sexual entre el ahora albañil (Pancho) y la dueña del dormitorio (Mabel), que termina en la muerte.

Todo en *Boquitas pintadas,* desde el título (que viene de un *fox-trot* cantado por Carlos Gardel en la película *El tango en Broadway)* hasta la esencia de la obra, las pasiones de Juan Carlos Etchepare, Mabel y la figura que aparece al principio de la obra, la Nené, llevan a la muerte, la anonimidad del olvido. El refrán o motivo más significante del texto, que aparece cuando mueren los personajes principales, resume la actitud del narrador hacia la vida en Coronel Vallejos:

> El ya mencionado día sábado 18 de abril de 1947, a las quince horas, los despojos de Francisco Catalino Páez [Pancho] yacían en la fosa común del cementerio de Coronel Vallejos. Sólo quedaba de él su esqueleto y se hallaba cubierto por otros cadáveres en diferentes grados de descomposición, el más reciente de los cuales conservaba todavía el lienzo en que se los envolvía antes de arrojarlos al pozo por la boca de acceso. Esta se encontraba cubierta por una tapa de madera que los visitantes del cementerio, especialmente los niños, solían quitar para observar el interior. El lienzo se quemaba poco a poco en contacto con la materia putrefacta, y al cabo de un tiempo quedaban al descubierto los huesos pelados. La fosa común se hallaba al fondo del cementerio, lindando con las más pobres sepulturas de tierra; un cartel de lata indicaba «Osario» y diferentes clases de yuyos crecían a su alrededor. El cementerio, muy alejado del pueblo, estaba trazado en forma de rectángulo y lo bordeaban cipreses en todo su contorno. La higuera más próxima se encontraba en una chacra situada a poco más de un kilómetro, y dada la época del año se encontraba cargada de frutos maduros (208).

Lo que interesa en esta descripción, al parecer estática, es la insistencia en una serie de procesos. Primero la putrefacción, la putre-

facción que ocurre aquí en un nivel literal pero que ha tenido lugar en los personajes (por supuesto en una forma más emblemática en Juan Carlos, que muere de tuberculosis) en una manera metafórica. El segundo proceso es el de la naturaleza, la higuera (el mismo tipo de árbol que fue el motivo de una conversación entre Mabel y Pancho, i. e. la causa concreta de la muerte de éste) que está presente en el cementerio, con o sin hojas, cargada o no de frutos. El cementerio es Coronel Vallejos como colectividad; la higuera, el símbolo de la vida insensata del cementerio. Manuel Puig nos lleva a Coronel Vallejos una segunda vez, no para enseñarnos el mito de la conciencia, sino para presentarnos una elegía, una canción fúnebre eterna. El folletín es el vehículo para esta representación de la muerte-en-la-vida, la vida vegetal de unos seres privados de humanidad, conjuntos de pasiones que poco a poco disipan para resolverse en la putrefacción, en el perpetuo refrán «tierra, humo, polvo, sombra, nada» de Coronel Vallejos.

Con *Boquitas pintadas* el ciclo de Coronel Vallejos se cierra. Desde la exploración mítica de la realidad provinciana hemos pasado al simulacro de la vida, la vida del folletín. El profundo comentario de Puig sobre el vacío del mundo de provincia, en cierto sentido una réplica a *Historia de una pasión argentina,* de Eduardo Mallea, no puede definirse ni como optimista ni como pesimista. Puig no está escribiendo, como Mallea o como Cortázar, en *Los premios,* sobre una búsqueda de la Argentina o del hombre argentino: no le importa esa realidad circunstancial o histórica, sino en la medida en que contribuye a la formación de una personalidad, de una conciencia. El mundo, sin embargo, de *La traición* no puede entenderse como completo sin el mundo de *Boquitas pintadas.* Son elementos de la misma estructura, como puede verse en el primer capítulo de *La traición,* elementos del mismo mundo literario.

Quizá esto es la esencia del problema de la identidad genérica de las obras de Manuel Puig. Como la relación entre el mundo histórico y el mundo de los libros, no repite la de la novela, y como a pesar de este hecho Puig no está escribiendo una sátira en que se examinan los papeles sociales, los tipos, los Pangloss o los Pococurante, el lector se encuentra en un territorio muy ambiguo. Esta situación reside en el hecho de que no sabemos qué valor dar a las circunstancias, si no son más que detalles arqueológicos, como lo son en *Salambó,* o si son de valor intrínseco, como lo son en *Père Goriot.*

La realidad de las dos obras demuestra que no pertenecen a ningún campo, que participan en el mundo del mito, del complejo de Edipo y

del antimito del mundo de dos dimensiones, el pseudomundo de *Boquitas pintadas.* Los antecedentes de esta literatura pueden encontrarse en *Fervor de Buenos Aires* o quizá en *Residencia en la tierra,* libros en que la realidad circunstancial se disuelve en la poesía, en la exploración de una conciencia y lo que la toca tangencialmente.—Abril, 1971.

ALFRED MAC ADAM

100 York St. 3-N
NEW HAVEN, Connecticut 06511
(USA)

EL BESO

Has terminado de leer ese libro que ha llenado los múltiples ratos libres que has tenido en estas dos últimas semanas, lo miras, desde una cierta distancia, observando el color de los cantos y las tapas, quizá también su leve olor a tinta y a papel impreso, tratando de retrasar al máximo el momento, crucial, en que lo cerrarás definitivamente, acabada su historia, solucionados los problemas planteados, y empezarás a olvidarte de esas personas, ajenas, que han despertado tu curiosidad, te han interesado, han llegado a ser, casi, la única razón de tu vida; lees, lenta y minuciosamente, como no lo habías hecho en ningún párrafo del apretado montón de páginas que lo forman, la solapilla interior en que se cuentan unos breves rasgos de la vida del autor y se resume, sucintamente, la línea general de la trama. Bostezas, te estiras, te pones en pie y descubres que la habitación está demasiado oscura y caliente, enciendes una leve luz, que casi te deslumbra, te asombras de haber podido leer en esa tenue oscuridad y, ya decidido, te acercas a la biblioteca y, tras una leve búsqueda, encuentras el lugar, el nicho apropiado en que el volumen seguramente descansará eternamente, mientras en tu cabeza ya ha comenzado el proceso de olvido, de desintegración de unas imágenes, que finalizará el día en que la lectura del nombre de la protagonista o, incluso, de un capítulo no te diga absolutamente nada.

Te arrastras, suavemente, por el pasillo con los pies en chanclas, los pelos revueltos, con la ropa medio caída, rodeado de un calor que, en esa parte, se hace más espeso, encendiendo, de cuando en cuando, alguna luz, tratando de evitar el, muy poco posible, choque con unos muebles cuya situación podrías describir minuciosamente, hacia una habitación que hay en el fondo, que tiene la puerta abierta y por cuya ventana entra aún una tenue claridad que permite observar que, en la parte derecha de una gran cama, duerme una mujer, con el pelo revuelto, y a su lado hay una mesilla llena de medicamentos, vasos vacíos o con agua, algunas cucharillas, un reloj y algún otro

aparato difícilmente descriptible, además de la inevitable lamparita que tú, aprovechando que tiene la cara vuelta hacia el otro lado y sabiendo que la potencia de la bombilla es muy escasa, enciendes con gran cuidado para poder apagarla inmediatamente si, a pesar de tus precauciones, se removiese o pareciese que iba a despertarse, pero, una vez encendida, permanece en la misma posición mecida, levemente, por una respiración que tal vez a un experto podría parecer algo extraña.

Y das media vuelta, quizá tratando de atenuar, inconscientemente, el ruidito armónico que hacen tus chanclas al andar, sales de la habitación y sigues, pasillo adelante, hasta la cocina, que aparece con cierta nitidez dentro de esa oscuridad general que ya ha invadido, casi completamente, la casa, aunque, indudablemente, esta parte sea mucho más clara que aquella otra, delantera, en que has permanecido un buen rato acabando el libro; abres la nevera, al tiempo que su luz ilumina su interior, la cocina y tu cara, te encluclillas, revuelves algunos paquetes que, por el tipo de papel que los envuelve y por los letreros que dejan a la vista, se nota con claridad que contienen alimentos sólidos, hasta que encuentras la coca-cola que buscabas, la dejas sobre una mesa, a tu lado, y, ya de pie, sacas una de las bandejitas que contienen los cubos de hielo, cierras la nevera y te diriges hacia donde sabes con perfección está el fregadero, pero ahora, para tus ojos, la oscuridad es ya total y, después de dejar la bandejita sobre esa mesa cercana, debes ir hacia el interruptor de la electricidad para conseguir esa luz difusa que facilite tus movimientos; y así puedes, con ayuda de un chorro de agua, sacar algunos cubitos de sus moldes, coger un vaso de un estante, vaciar el contenido de la botella en el vaso y dejarla, a continuación, en un rincón en compañía de otras también vacías.

Luego recorres el camino inverso, miras, ahora ya simplemente desde la puerta, si continúa durmiendo, compruebas que únicamente se ha dado la vuelta y que, a pesar de que parte de la luz le da en la cara, continúa profundamente dormida, quizá porque sus largos pelos en gran parte la cubren y la protegen; chancleteas el resto del pasillo hasta ese sillón que, evidentemente, es el tuyo, te sientas y empiezas a beber, a largos tragos, la coca-cola, tratando de recobrar esa extraña situación de comodidad, que habías logrado anteriormente, que, ahora, parece rota por la desaparición de los personajes de la novela o por el sudor que te corre por el cuerpo, debido al evidente esfuerzo que te ha supuesto el conseguir la bebida. Pero, una vez acabada, y quizá no soportando la visión, otra

vez, de aquella serie de objetos simétricos que pueblan la habitación, que tan bien conoces y que, parece ser, no te agrada demasiado, te levantas, arrastrándote por en medio de ellos en busca de algo, no se sabe muy bien el qué, porque tocas revistas, marcos de fotografías colocados sobre mesas, te sientas en otros sillones para levantarte casi inmediatamente, te acercas a algunos cuadros, poniendo cara de no haberlos visto nunca, hasta llegar a tocar la pintura con la punta de la nariz, repentinamente te paras, quedas como un perro perdiguero al descubrir a su presa, sorprendido por un sonido que, tal vez, puede significar que se ha despertado, que debes desplazarte hacia el cuarto, pero compruebas que ha sido una falsa alarma, porque únicamente se oye un silencio casi total. Y así llegas a caer, más que sentarte, en un sillón pequeño, que está situado en la más alejada de las esquinas, descuidadamente extiendes una mano, tocas una llave y, como si repentinamente tus problemas se hubiesen solucionado, te incorporas, en tus ojos brilla otra luz, varía la velocidad de tus movimientos, das media vuelta a la llave, abres una puerta y sacas un pequeño proyector de ocho milímetros y un montón de películas, que coges al azar de un grupo que se apila, cuidadosamente, a su lado, y te lo llevas hacia una pequeña mesa que hay cerca de un enchufe y enfrente de una pared que presenta un espacio, bastante grande, libre de objetos.

Instalado el aparato, habiendo apagado las luces, te sientas, otra vez cómodamente, a su lado en un sillón que parece especialmente situado para ello, das a un pequeño botón que sobresale del aparato, que hace nacer un potente y concentrado chorro de luz que comienza a proyectar sobre esa pared, antes blanca y libre de objetos, unas imágenes que, lentamente, adquieren un movimiento paralelo o simétrico al real.

Y en esas imágenes, algo inexpertas, que a veces tiemblan o tienen un color demasiado chillón, se ve a una chica muy guapa, que se ríe, corre, saluda y mira a la cámara continuamente, porque, sin duda, la lleva alguien que la quiere y a quien ella, a su vez, también quiere, que trata de captar esa forma especial, suya, de sonreírse, de quitarse el pelo de la cara cuando el aire se lo echa hacia adelante, mientras atraviesan un extraño pasadizo por el que únicamente, de cuando en cuando, se puede ver el color azul del cielo a través de unas aberturas que tiene, alternativamente, a derecha e izquierda, pero esto es algo que apenas se aprecia, pues las imágenes, continuamente repetidas, iguales y paralelas, son

únicamente de esa chica muy guapa, joven, quizá muy joven, pero de una edad sin duda indeterminada, de su cara, de su sonrisa, de su manera de andar, de su cuerpo, de sus ojos, una y otra vez, que se mueve y vive únicamente para que el ojo que hay detrás de la cámara la pueda ver, para que viva al mismo tiempo que ella vive.

Pero, tras una rápida y progresiva debilitación del color, las imágenes han desaparecido y, a pesar de ello, continúas absorto mirando esa zona única e intensamente iluminada de la pared, mientras la película en su rollo, fijada a un pequeño tambor, continúa dando vueltas sincrónicamente, produciendo un característico y rítmico ruidito. Sólo consigue sacarte de esa especie de estado de aletargamiento otro ruido cercano, que viene a superponerse al otro, de un cerrojo al correrse, de una puerta al abrirse, de una luz, también cercana, encendida, que mueve tu mano hacia el pequeño botón que sobresale del aparato, apagándose el rayo luminoso que se proyectaba hasta la pared, al tiempo que, accionada por otra mano, la electricidad ha dado luz a la potente lámpara que, dispersada en brazos, cuelga del centro de la habitación.

Entonces, muy ceremoniosamente, te pones en pie y te acercas a saludar a una viejecita, seguida de un viejecito, que ha entrado por la puerta, encendido la luz, y se muestran muy asombrados de que estés envuelto en una completa oscuridad e, inmediatamente, pasada esa primera impresión de desconcierto, preguntan por ella, por su salud, como temiendo que aquello no pueda significar nada bueno, pero basta una breve e incoherente explicación tuya y, principalmente, el hecho de ver el proyector sobre la mesita para que se haga la luz en sus mentes y, todos juntos, mientras tú comentas que ha dormido, plácidamente, durante casi toda la tarde, hecho que a ellos les alegra enormemente y que, según se deduce de sus respuestas, habían supuesto y les había lanzado a abandonar, momentáneamente, la casa para poder cumplir, juntos, el sagrado deber de la santa misa, os dirigís a su habitación, donde ella continúa dormida. Y, después de verla, de cuchichear algunas palabras ininteligibles, os alejáis en silencio de allí, ellos a su habitación, seguramente a cambiarse de ropa, y tú a recoger el proyector y las películas, que han quedado, de cualquier forma, por en medio, cuya presencia has podido advertir con claridad, no parece haberles hecho mucha gracia.

Pero es al recogerlas, al caer al suelo una de las películas, des-

enrollarse en parte, mirarla al trasluz, mientras la enrollas, y ver algo de lo que, seguramente, hace ya algún tiempo que no te acordabas, cuando, repentinamente, decides coger todo aquello y, en lugar de guardarlo en su sitio, huir con ello a una habitación interior pequeña y destartalada, sentarte en el suelo, enchufar el proyector y, nuevamente, comenzar a ver esas imágenes en movimiento real que, anteriormente, te han causado una impresión tan fuerte.

E, igual que antes, del chorro de luz contra la pared blanca nacen unas imágenes, y estas imágenes son de esa misma chica, ahora con un traje y un peinado diferentes, que, seria, quieta, casi inmóvil, permanece en el interior de una habitación, muy suave y hábilmente seguida por la cámara, en el transcurso de un único plano, en el que se incluyan largos momentos en que la imagen parecería haber perdido el movimiento si no fuese por algún imperceptible parpadeo, siempre en primer término, quieta, distante, muy atractiva, terriblemente atractiva, mirando disimuladamente a la cámara, perdida en el vacío, mirándose en un espejo, tratando de no ser deslumbrada por un único foco que la ilumina y cuya luz, en determinados momentos, evidentemente, daña a sus ojos.

Un paulatino debilitamiento, otra vez, del color antecede al final del rollo y sobre la pared vuelve a extenderse, únicamente, el rayo luminoso, pero ahora tú, aunque quizá estés aún más hechizado que antes por la visión de esta mujer, reaccionas inmediatamente y, con habilidad, sustituyes el rollo antiguo por uno nuevo, cogido, arbitrariamente, del pequeño montón que te has traído, y vuelves a poner el aparato en marcha; pero, ahora, en lugar de mantenerte en una posición distante, como antes, a medida que las imágenes, que parecen repetición de las precedentes, aunque son distintas, porque ahora la chica lleva otro peinado y otro traje, te acercas a la pared y con la punta de tus dedos recorres su perfil, acaricias su mejilla, tocas sus labios y, finalmente, la besas, y luego la sueltas el lazo que sujetaba su pelo en la coronilla. Pero se diría que ella no quiere que la beses o, al menos, que la beses allí, porque te coge de una mano y te lleva por unas habitaciones que son esas mismas habitaciones en que antes estabas, que acabas de recorrer solo, pero más brillantes, más en su momento, limpias de las capas de pátina y polvo que actualmente tienen, con un esplendor que no pacería posible en ellas, por unos pasillos que son esos mismos pasillos, aunque ahora estén alfombrados y con las paredes cuidadosamente adornadas, hasta esa misma habitación en la que la mujer duerme,

pero que, hora, dentro de una decoración general completamente distinta, contiene, en lugar de la cama de matrimonio, una pequeña cama sin mesillas, una cómoda y algunas sillas, y allí, una vez cerrada la puerta, es ella misma la que te abraza y luego besa.

Ahora son, no la paulatina pérdida del color, como habían sido antes, sino unos repetidos y suaves golpes en la puerta, al tiempo que una voz tenue repite tu nombre y pregunta, insistentemente, si estás ahí dentro, lo que te saca de la situación, lo que te hace verte arrodillado ante la imagen, casi inmóvil, de esa chica tan guapa, a la que hace un momento besabas, y alejarte de ella, primero hacia el aparato para apagarlo y luego hacia el interruptor para dar la electricidad y que se haga la luz, al tiempo que contestas diciendo que sí, que estás ahí, que ahora mismo sales. Y, en efecto, sales precipitadamente, cerrando el interruptor de forma que la habitación quede a oscuras y la viejecita, que era la que aporreaba la puerta y te llamaba, no pueda ver nada, a pesar de sus esfuerzos, de lo que hay en su interior, al tiempo que la preguntas si se ha despertado y contesta diciéndote que sí; y los dos vais a su habitación, donde se puede advertir que la mujer, ahora incorporada, es muy joven, casi una chica, bastante guapa, muy guapa, pero que hay algo en su semblante que la entristece, aunque dice encontrarse mucho mejor y tener ganas de cenar.

Y, mientras la viejecita sale camino de la cocina, te quedas solo con ella, durante unos breves y silenciosos momentos, en que os miráis cansados sin saber qué deciros ni qué hacer, hasta que entra el viejecito, la saluda y dice alegrarse mucho de que se encuentre bien y, sentándose en un sillón, en el sillón, te manda a la cocina a ayudar. Te levantas, remolonamente y, quizá también, un tanto enfadado, te diriges, una vez más, a la cocina, pero ves, con optimismo, que ya está todo preparado, que sólo tienes que ayudarla a llevar algunas bandejas hasta la habitación en la que la chica ha estado durmiendo durante casi toda la tarde. Y allí, mientras la viejecita, después de colocar, cuidadosamente, la cena de cada uno en su correspondiente bandeja, le da, sentada en la cama, la cena a ella, al tiempo que ella misma va cenando, el viejecito y tú, cada uno enfrente del otro, él sentado en el sillón y tú en la silla, todos muy silenciosos, también vais cenando.

Al finalizar, ayudados por ti, ellos recogen las bandejas, los restos de la cena, y se las llevan, después de daros unas cordiales buenas noches, antes de salir, y cerrar la puerta tras de sí. Y, solos

los dos, nuevamente en silencio, mirándoos sin saber qué decir, ni qué hacer, ella se dispondrá a dormirse otra vez, mientras te desnudas lentamente, te pones el pijama y te metes en la cama, dándola un leve beso en la mejilla, antes de tenderte definitivamente y apagar la luz.

AUGUSTO MARTINEZ TORRES

Larra, 1
MADRID

LA NAVEGACION DE QUEVEDO

Y si lo miras, tu principal parte es el alma, que el cuerpo se te dio para navío desta navegación, en que vas sujeto á que el viento dé con él en el bajío de la muerte.

(Francisco de Quevedo y Villegas: «Cuna y vida», *Obras de...*, Madrid, BAE, 1951, p. 79.)

De la lectura de los poemas de Quevedo quedan resonando en el oído ciertos temas sobre los cuales vuelve constantemente el poeta. Esta reiteración nos lleva a calibrar una preocupación obsesionante. Estos temas son aquellos que la crítica ha reconocido como los principales; así el tiempo, la muerte, el desprecio del mundo y de las riquezas, el desengaño, la soledad, las ruinas, la abominación de la codicia y de la tiranía, el alma y el cuerpo, el amor. Todos estos motivos se reconocen, en fin, en la entraña del Barroco español. No constituyen temas aislados entre sí; son temas que a través de toda la obra del poeta están encadenados unos con otros, se interfieren y funden en la tonalidad propia de su temple.

Ocurre que de la lectura de sus poemas, sobre todo de aquellos que expresan su preocupación por el tiempo y por la fugacidad de la vida, por la muerte, por la trascendencia de su existencia personalizada, se desprende una tonalidad uniforme que no es sólo producto de la recurrencia de determinados motivos, vocablos y quebraduras de la sintaxis. Esa tonalidad común se nos da más bien como producto de una actitud ante la vida, ante el mundo y ante sí mismo; ante su propia existencia, en suma. Diremos mejor que es producto de una intuición esencial que busca una expresión recreándose en situaciones y circunstancias íntimas, vividas y que, trascendiéndolas, alcanzan en la figuración poemática, su propia creación.

Creemos entonces, y esto lo proponemos por ahora, a modo de hipótesis de trabajo, que esta intuición esencial de Quevedo es la intuición del instante. La intuición de su existir como un transcurrir de momentos, de instantes.

Examinemos el soneto LXXXIX de «Poesías morales», «Signíficase la propia brevedad de la vida sin pensar y con padecer salteada de la muerte» (1):

¡Fue sueño Ayer; Mañana será tierra!
¡Poco antes, nada; y poco después, humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas junto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo;
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es Ayer; Mañana no ha llegado;
Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento,
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Si observamos atentamente, nos daremos cuenta de inmediato que los dos primeros endecasílabos tienen como característica la bipartición. Y esta bipartición no es arbitraria; corresponde a una clara intención poética: la de fijar el momento y revelar por la palabra su situación íntima, personal, de su existir en el ahora. De ahí la conformidad de la forma y de su intencionalidad. El poeta está situado en el ahora, en el momento circunscrito entre el «Ayer» que fue y el «Mañana» que será, intensificado y correlacionado con el segundo verso del soneto. El poeta está entre un «antes» que es «nada» y un «después» que será «humo». He aquí, entonces, que el poeta, en cuanto persona que busca su expresión, crea el instante. Y según Bachelard (2), se produce ahí el encuentro del poeta con su tiempo vertical, el encuentro consigo mismo, sin vida periférica.

Pero la precisión la va dando el mismo poeta:

¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas junto al cerco que me cierra!

---

(1) Don Francisco de Quevedo Villegas: *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1943, páginas 411-412.

(2) Gaston Bachelard: *L'intuition de l'instant*, Editions Gonthier, 1966.

Este último verso determina, en su significante y significado, el momento, el instante de la existencia del poeta. A partir de estos versos el instante poético ha sido creado. Observemos al mismo tiempo cómo Quevedo, en la búsqueda del instante por la palabra, entra a sustantivar los adverbios temporales, lo que significa concretizar la realidad temporal, su existencia temporal.

El tercer verso dice:

¡Y destino ambiciones, y presumo

y en él nos señala ya la base de la contradicción que armoniza en el instante. El verbo «destino» lo usa aquí Quevedo como transitivo y conservando la significación latina, modalidad culta, de 'fijar', 'sujetar'. Fijar, sujetar ambiciones, es decir, honras, fama, poder, puesto que concuerda con el verbo «presumo», que vale tanto como «enorgullecerse».

Pues bien, entre esas dos nadas, entre el «Ayer» que «fue sueño» y el «Mañana» que «será tierra», y sus correlatos «nada» y «humo», el poeta se encuentra consigo mismo y su realidad contradictoria de sentirse existiendo y deviniendo simultáneamente. Intuición de donde surge su angustia, por cuanto anhela fijar el instante al mismo tiempo que se le escapa. Y sin embargo, adquiere la conciencia de que su única realidad temporal es el momento vivido, su más dolorosa conciencia.

El segundo cuarteto no es sino la explicitación de esta angustiosa realidad de su hacer, de su navegar. De donde su concepción de la vida como milicia, guerra breve, inoportuna y peligrosa, en cuanto se consume y se agosta el cuerpo que habita su alma anhelante.

Es necesario notar también que en este proceso creativo —por y en la palabra— del instante poético, Quevedo quiebra el marco del tiempo horizontal y altera la sintaxis, ya sea por el uso transitivo de los verbos como «destinar» y «presumir», o alterando el orden de los elementos oracionales. Todo lo cual lleva, sin embargo, una regulación de la consonancia, y por la sonoridad de las rimas —«tierra-humo-presumo-cierra; guerra-sumo-consumo-entierra»— se nos va dando la simultaneidad de la contradicción. Vale la pena recordar que el radical de los verbos «presumo» y «consumo» es 'sumir', esto es, enterrar bajo tierra o tomar, cuya significación se sobrepone a las terminaciones de «humo y «sumo».

Por otra parte, incluyendo este poema en el contexto mayor que es toda la obra poética de Quevedo, podemos recordar que esta in-

tuición del instante, cerrado entre dos nadas, corresponde en su pensamiento más explícito de considerar a su vida como prisión:

> *La vida es mi prisión, y no lo creo* (3).
> *Del vientre a la prisión vine en naciendo;* (4)

Pero volvamos al poema que nos preocupa. Estamos en el primer terceto:

> *Ya no es Ayer; Mañana no ha llegado;*
> *Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento*
> *que a la muerte me lleva despeñado.*

El poeta vuelve al momento inicial del poema, es decir, vuelve a situarse en el instante y de ahí la bipartición del primer verso de este terceto. Observemos que ahora, en el transcurso del desarrollo poemático, Quevedo intensifica la expresión por el uso del adverbio temporal y de actualización «Ya». Este «Ya», también sustantivado en la construcción sintáctica, se resuelve en el segundo verso en otro adverbio sustantivado que recibe la carga afectiva del verbo anterior «Hoy», esto es, el instante, el momento en que se sitúa el poeta. Y en este «Hoy», en este instante, que es tiempo interior del poeta, su propia e íntima realidad, ahí está la contradicción misma de su existir y devenir. El hoy, dice el poeta, «pasa» y «es». Pero no sólo por el decir poético, sino que en el decir mismo. Las palabras puestas en el tránsito del pensamiento poético, en su ritmo, sonoridad y significación, son el instante, el momento huidero, son la mutabilidad misma:

> *Hoy pasa, y es, y fue, con movimiento*
> *que a la muerte me lleva despeñado.*

En otra ocasión hemos dicho que la palabra es camino sobre el cual caminamos. Pues bien, estos versos de Quevedo ilustran fehacientemente esta afirmación. Ese «Hoy» que es su tiempo interior, vertical, objetivado, lo incluye en cuanto persona, en cuanto acontece allí su proceso creativo, apuntado en el sintagma «me lleva despeñado». El proceso creativo que le obliga a una objetivación requiere, por la conceptualización de las palabras, un desdoblamiento que el poeta resuelve en una nueva unicidad de su intuición a través de la sintaxis.

---

(3) *Op. cit.*, «Poesías amorosas», soneto IX, p. 47.
(4) *Ibíd.*, soneto XLVIII, p. 64.

El paso del «Hoy» es tiempo interior que pasa, un sucederse de instantes, un morir continuo. Ya Quevedo mismo lo dice y repite incesantemente, así, por ejemplo, en *La cuna y la sepultura* (5):

> Oído habrás decir muchas veces que no hay cosa más cierta que la muerte ni más incierta que el cuándo. Dígote que no hay cosa más cierta que el cuándo, pues no hay momento que no mueras; y que (de verdad) siempre está llegando este cuándo que dices tú que no se sabe, y acertarás si dijeras que no se cree.

Así, pues, ese sucederse de los instantes lleva, en el movimiento que implica, la dualidad contradictoria del vivir y morir simultáneamente, de tal modo que la muerte es el fin de la vida y, por lo tanto, de la contradicción. Nada más expresivo que ese término «despeñado» para significar el riesgo o peligro del límite hacia que deriva irremediablemente. Límite cuya opacidad resuelve desde su postura espiritual de cristiano, centrada en el amor, como veremos más adelante.

Determinado así el tiempo y su paso en cuanto movimiento, el poeta, en el último terceto, nos revela la angustia que este paso del tiempo y su muerte continua le producen:

> *Azadas son la hora y el momento,*
> *que, a jornal de mi pena y mi cuidado,*
> *cavan en mi vivir mi monumento.*

Fijémonos que esta angustia va expresada conjuntamente con la imagen: «Azadas son la hora y el momento.» «Azadas», ese instrumento que sirve para roturar la tierra. «Azadas» son para el poeta ese espacio de tiempo, el instante y movimiento que, en pago de su angustia, en su vivir mismo le cavan su sepultura. «Monumento» está usado aquí, como es usual en los conceptistas, en su significación culta de sepulcro.

La tonalidad expresiva no es aquí la del gesto, sino la de la sentencia, por cuanto lo que el poeta expresa es su realidad y su conciencia de esa realidad, en actitud estoica de enfrentamiento consigo mismo.

También el juego de la rima en los tercetos: «-ado», «-ento», contribuye a ese movimiento contradictorio y que simboliza las «Azadas» cayendo y levantándose en cada instante «que pasa, y es», como dice el poeta.

---

(5) Francisco de Quevedo Villegas: *Obras de...*, tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1951.

La intuición fundamental es, según lo que aquí veníamos examinando, en Quevedo la de la contradicción vida-muerte en la simultaneidad de su vivir:

pues quien no vive no padece muerte; (6)

Antes que sepa andar el pie, se mueve
camino de la muerte... (7).

También en «La cuna y la sepultura» lo dice claramente:

> Empieza el hombre á hacer y á morir, por esto cuando muere acaba á un tiempo de vivir y de morir (8).

Y más adelante, en el capítulo primero del mismo libro, el pensamiento se repite casi en los mismos términos que encontramos en el soneto analizado:

> Y si bien conocieres lo que es la vida, y para qué te la prestan y con qué condiciones, hallarás que no eres señor de un momento, y que todo te ha menester para dar buena cuenta de ti (9).
> Es, pues, la vida un dolor en que se empieza el de la muerte, que dura mientras dura ella. Considerándolo como el plazo que ponen al jornalero, que no tiene descanso desde que empieza, sino es cuando acaba. A la par empieza á nacer y á morir, y no es en tu mano detener las horas; y si fueras cuerdo, no lo habías de desear; y si fueras bueno, no lo habías de temer. Antes empiezas á morir que sepas qué cosa es vida... (9).

Así, entonces, podemos sostener que esta contradicción que se contiene en la intuición del instante, se manifiesta en la obra del poeta en una preocupación temporal. Y la simultaneidad de los elementos de la contradicción corresponde a un orden interno, en el cual esos elementos antitéticos se reducen a una ambivalencia:

A la par empiezas á nacer y á morir...

Y esta ambivalencia es dinámica, y en este caso lleva al poeta a desvalorizarse y revelarse en su carácter temporal, puesto que el orden de las ambivalencias en el instante es tiempo. Y es tiempo vertical en cuanto que el poeta rehúsa el tiempo horizontal, el devenir de los otros, el devenir de la vida, el devenir del mundo. Aislado así el poeta toma conciencia de su soledad.

---

(6) *Op. cit.*, soneto LXII, «Poesías amorosas», p. 67.
(7) *Ibíd.*, «Poesías morales», p. 420.
(8) *Op. cit.*, p. 76.
(9) *Ibíd.*, p. 79.

Pero examinemos, para precisar mejor esta consideración del instante, el soneto LXXXVIII, «Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuan nada parece lo que se vivió» (10).

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?
Aquí de los antaños que he vivido;
la Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que, sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un Fue, y un Será, y un Es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

El poema se abre con una exclamación o más bien con una invocación que, según Dámaso Alonso, el poeta la «ha sacado de la realidad ambiente y en la conversación ese *Ah de la vida,* que resuena fatídico, como ante un gran zaguán vacío, como un *Ah de la casa,* en el palacio deshabitado que sólo traspasa el viento» (11).

Efectivamente, esta invocación está encabezada por la interjección «Ah», que denota pena o nostalgia, desde el instante en que se ha situado el poeta. Esta invocación fatídica se complementa con el otro sintagma que integra el verso, el segundo miembro de este primer verso puesto en interrogación:

...¿Nadie me responde?

No olvidemos que el instante se encuentra entre dos nadas. La pregunta se revierte, entonces, sobre el primer sintagma e intensifica su expresión de vacío y de soledad. Queda así patente el motivo cuyo desarrollo viene a ser todo el poema.

Ya en el segundo verso, Quevedo, precisa su sitio en el aquí, desde el cual escribe y es:

Aquí de los antaños que he vivido;

---

(10) *Op. cit.*, «Poesías morales», p. 411.
(11) Dámaso Alonso: «Desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1950, p. 581.

y considera su propio vivir tocado, «mordido» por esa señora mudable «Fortuna», cuya mutabilidad pasa inadvertida por el poeta que vive en el frenesí, enajenado de su íntima situación, de su transcurrir vital.

El sentido de esta toma de conciencia de su tiempo interior queda expuesto en el segundo cuarteto; de ahí la exclamación que condensa esta toma de conciencia dolorosa:

¡Que, sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huido!

Así, situado el poeta en el instante, aprehende su contradicción, se siente viviendo, existiendo en el momento presente de su hacer poético, pero al querer recuperar su trayectoria se encuentra conque ya no es, no puede saber. De ahí los otros dos versos del cuarteto:

Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

El poeta ha logrado el duro ejercicio de no referir su tiempo interior al tiempo de la vida, centrándose en sí mismo, descubriendo su verticalidad descendente. El tiempo, la vida ya no cuenta, sino su propio tiempo: «...asiste lo vivido». Aquí también el poeta debe recurrir a la bipartición de verso, que viene a patentizar su instalación en el instante, en el momento, rodeado de infortunios. Recordemos que el término instante deriva del verbo latino 'instare', 'estar encima de'.

El paso y desarrollo de este pensamiento poético sigue en el primer terceto:

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;

Notemos la sustantivación de esos adverbios temporales «Ayer» y «Mañana», puesto que su esencia es tiempo, su única realidad el instante. De ahí, repetimos, la bipartición del verso que sitúa al poeta en el ahora. Y en este mismo ahora, atenido a su propio centro, sin vida periférica, al tiempo suyo propio, su edad, su vida propia, íntima, sustantiva en el «Hoy», que también se está yendo: «Hoy se está yendo sin parar un punto:», de donde la conclusión que es su propia realidad: «soy un Fue, y un Será, y un Es cansado». No sólo se siente cercado, rodeado de la nada, sino que en cuanto presente, en la simultaneidad contradictoria, se siente experimentando una síntesis temporal que gravita en ese momento en el que está situado: «soy un Fue», esto es, un pasado, ahora; «soy un Será», esto es, un futuro, pero ahora; «soy un Es», ahora mismo, «un Es cansado». El adjetivo

se sobrecarga en el esfuerzo, en el ejercicio de desligarse del tiempo horizontal hacia donde, el instante, en su develación del ser, se ve existiendo y deviniendo en momentos sucesivos, instantáneos. Creemos que el adjetivo «cansado» está usado en el sentido de declinar hacia, de devenir hacia. Sentido que viene a reforzarse con el polisíndeton, la repetición del nexo «y», que hace lento el curso del verso, a la vez que como nexo, señala la separación de esos momentos sucesivos.

Es el mismo procedimiento que emplea en el último terceto el que viene a resumir y condensar la serie contradictoria, y a resolverla al mismo tiempo, en la ambivalencia:

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

La inversión de los instantes en la serie que se ha dado, dará o va dando su existencia, tiene el propósito, justamente, de intensificar su dolorosa conciencia, en la contradicción que se resuelve en ambivalencia ahora, «pañales y mortaja», de esas «presentes sucesiones de difunto».

Su condición de ser mortal se va cumpliendo sucesivamente en esos instantes. El nacer y el morir es una simultaneidad que se afinca en la conciencia del poeta sin protestar, pero, por eso mismo, más dolorosa todavía; de ahí el grito fatídico y sin eco, sin respuesta: «¡Ah de la vida!» Y si decimos que no hay rebeldía, ello no quiere decir que el poeta no experimente la angustia, el dolor de la existencia deveniente. Y en último término, su dolor, su angustia que surge desde la consideración del instante y de su toma de conciencia, es dolor y angustia por el mismo hecho de sentirse existiendo y anhelando persistencia. Y, esta misma conciencia dolorosa es la que lo lleva a esperar, a buscar un modo de ser trascendente. Porque también debemos considerar que en el punto en que Quevedo, poeta, logra crear el instante, punto en el que logra fijarlo por el juego de contrarios que reduce la ambivalencia, en ese mismo punto ya no lo es, pasa a ser otro instante. He aquí la ambivalencia del temor y de la esperanza de la muerte: «Amo la vida, con saber que es muerte». «Amo la muerte, con saber que es vida».

Pero esta ambivalencia que parte de la contradicción existencial, no se mantiene como ambivalencia solamente. La vida y la muerte son consideradas por Quevedo no sólo en cuanto aconteceres biológicos, sino en cuanto valores y bienes constructivos del libre despliegue

existencial; no como contradicciones que exigirían una decisión. Vida y muerte, por lo tanto, y tal como las concibe poéticamente Quevedo, no se contraponen, sino que son aconteceres valiosos que se justifican en su ser por su aceptación legal y no como castigo o pena. Aceptación determinada por su formación cristiana y estoica que sitúa su existencia personal. El instante, la consideración del instante, su creación poética, es el punto de partida para el despliegue de su existencia personal. Y sólo desde aquí podemos entender sus impulsos y busca de trascendentalidad. Así, por ejemplo, se nos da esta visión en el poema XV de «Poesías morales», «Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada» (12).

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.

Nada, que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.

Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

Desde el punto de vista estoico y cristiano, la conciencia dolorosa de morir continuo en cuanto proceso y no en cuanto acontecer último solamente, quita el temor de la muerte, pues ella ya se considera en su sentido como «la última obra de naturaleza» (13).

Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene (14).

El último sintagma de este terceto apunta definitivamente a la valoración constructiva que tiene para el poeta este acaecer ineludible.

Paralelamente en su ensayo «La cuna y la sepultura», ya citado varias veces, se pregunta Quevedo y nos pregunta a sus lectores:

---

(12) *Op. cit.*, p. 395.
(13) *Op. cit.*, «La cuna y la sepultura», p. 85.
(14) *Op. cit.*, p. 421, «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte...».

¿De dónde viene este miedo de la muerte, que ha crecido arrimado a la ignorancia, que aún oírla nombrar no quiere alguno, como si por el oído secretamente se le entrara? Pues esté cierto el más recatado que presto padecerá la que ahora no quiere oír; y que en aquel estrecho, la voz nunca oída y la opinión siempre rehusada y la memoria que se despreció, y ella misma, se harán más ásperas; que sin duda, prevenida e imaginada y creída, no lo fuera.

Dime, ¿para qué guardas tu memoria, ó de qué te puede servir mejor que de acordarte de ti mismo? Si á ti te olvidas, eres como si no fueras, y ninguna memoria sino la de la muerte acuerda al hombre juntamente lo que es y lo que ha de ser (15).

La ascética que propone aquí Quevedo tiene como objetivo el logro de la «quietud» y la «libertad del espíritu», que, para el cristiano, es punto de partida de la esperanza y, para el estoico, el ejercicio de las virtudes y del dominio de sí mismo. Pero como la muerte acontece en cuanto experiencia única e intrasferible, propone, como método ascético, el prevenirla, imaginarla y creerla. De esta *meditatio mortis,* nos interesa fundamentalmente el proceso imaginativo o creativo tal como lo hemos venido examinando en algunos de sus poemas. Esto es, la muerte imaginada poéticamente, oída, sentida desde su consideración de ser temporal y que transcurre a través de instantes sucesivos. Imaginación y memoria son así las facultades que pone en juego Quevedo para su enfrentamiento poético con la muerte, su muerte que lo determina como ser mortal.

Examinemos el soneto VIII de «Poesías morales», «Conoce las fuerzas del tiempo, y el ser ejecutivo cobrador de la muerte»:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro escalas
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende al vuelo, sin mirar las alas.

¡Oh, condición moral! ¡Oh, dura suerte!
¡Que no puedo querer vivir mañana
sin la pensión de procurar mi muerte!

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán misera, cuán vana (16).

---

(15) *Op. cit.*, «La cuna y la sepultura», p. 85.
(16) *Op. cit.*, p. 393.

El soneto se abre con una serie de tres exclamaciones que contienen en sí un sentimiento de angustia y de congoja irremisible. La figuración imaginativa desdobla en la objetivación el proceso interior de su existir: «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» La situación que le hace exclamar su angustia, no es algo que pueda disponer a su voluntad. El adverbio exclamativo «Cómo» es de una dimensión que pudiéramos llamar especial, pero esa referencia no tiene nada que ver con el espacio exterior y corporal; se trata del espacio existencial donde se sitúa su persona. Así, entonces, por la concretización metafórica apreciamos ese sentir irremediable en su interioridad.

La segunda exclamación: «¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!», está cargada con la afectividad de la primera; intensifica y precisa el término que es básico en la exclamación: «edad mía». El transcurrir de la existencia es un transcurrir temporal, transcurrir del tiempo interior del poeta, un transcurrir por edades que se particulariza en la singularidad de la mención. La angustiosa preocupación queda de manifiesto en el «cómo», esto es, en el modo de pensar, del transcurrir. Modo que el poeta conoce y sabe con plena y dolorida conciencia. Este «cómo» es un 'resbalar', un 'deslizar', verbos que llevan una connotación que hace referencia a lo huidizo, a lo imposible de retener. Y la afectividad queda de manifiesto no sólo por la exclamación tonal, sino que también por el uso del pronombre átono 'te' y por el adjetivo posesivo 'mía'. Esta segunda exclamación se intensifica todavía más por el uso de la interjección «Oh», cuya connotación es la sorpresa de su toma de conciencia.

La tercera exclamación, que abarca los dos últimos endecasílabos del cuarteto, a la vez que recibe la carga afectiva de las anteriores, da un paso más en la objetivación expresiva; la consideración de su tiempo interior y la angustia de sentir su resbalar y deslizarse, su pasar insoslayable, se resuelve en una consideración de la muerte. Así, entonces, ese transcurrir resbaladizo y deslizante lo experimenta como muerte: «¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas!»

Es importante señalar que los verbos por medio de los cuales expresa su existir deveniente confluyen no ya en otro verbo, sino que es un sustantivo «pasos», «mudos pasos», sintagma que tiene su correlato en el de «callado pie». Dos adjetivos, «mudos» y «callado», determinan ese pasar, ese transcurrir que viene y que también pasa, la muerte. La determinación hace referencia al modo de percibir los «pasos» y el «pie». Modo que alude al mundo de lo audible.

El modo de sentir por el oído apunta a la afección que experimenta

el poeta por la aparición del proceso objetivado «edad mía», «muerte fría», y la invitación a que es llevado para comprender o tener noción de su sentido. Lo que oye, la índole de lo que logra figurar poéticamente, por conceptos repetidos y asentados en el lenguaje común, lo que oye, lo siente en el carácter de sus movimientos activos y pasivos, causados por el aire y el tacto. Lo que oye, lo oye en el movimiento de acercamiento, de proximidad, aprehendido de una medida infinitamente delicada y que no llega a parecerle expresamente consciente; de ahí el «Cómo» y los «oh» de las exclamaciones y la tonalidad que determinan. Lo que oye no es meramente el dato sensorial; es la totalidad de su existir amenazado, en peligro de dejar de ser, la expresión de lo que le acontece.

Oír, para Quevedo, es encontrarse con su realidad existencial. Su oído es su ser todo, en la medida en que es afectado por esa realidad suya orientada al aire, a la vibración del aire. Lo audible es la respuesta a la figuración significativa, que con relación al aire, viene a formar conjuntamente esa realidad concretizada y el oído, y en la cual se realiza su existencia.

Esta realidad de su existencia se da en el modo de la expresión: audible. Expresión que consiste en que, por la intuición, aparece su realidad propia y peculiar que se encuentra 'detrás' de aquello. Esta realidad está oculta, pero se manifiesta de modo inmediato por lo oído negativamente, «mudo», «callado». Y no podía ser de otro modo si la vida es sonido, ruido, aire; en último término, hálito o aliento; y si la simultaneidad manifiesta es la muerte, debe expresarse necesariamente por el valor, no diremos contrario, sino de la graduación que la limita en su misma escala. Pero volvamos a la concentración poética y simplemente leamos de nuevo estos maravillosos versos: «¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría, / pues con callado pie todo lo igualas!»

El segundo cuarteto, el vocativo del primero, «...¡oh, muerte fría!», se concretiza más aún en la figuración imaginativa del guerrero que arremete, sólo que arremete «de tierra...». La figuración poética se une en este mismo cuarteto a la prevención y anticipación, puesto que es imaginación: «mas ya mi corazón del postrer día / atiende al vuelo, sin mirar las alas».

Notemos que el poeta usa como término central de sus sentidos —ya hemos dicho que no los consideramos sólo en sus capacidades sensoriales— el corazón, que es justamente su realidad existencial, su realidad, su realidad interior, espacio existencial de su persona. De aquí que su persona, cuyo fundamento es el alma, su aliento, esté

prevenida para «el postrer día», atento a «el vuelo», a la entrada en el misterio, la trascendencia esperada y anhelada. Pero el sentido del verso y del pensamiento poético que aquí nos expresa queda delimitado por el sintagma «sin mirar las alas». No olvidemos que la realidad afirmada, desde la cual aspira, es el corazón, elemento considerado como objetivación de lo irracional, y que es este corazón el que «atiende al vuelo», pero «sin mirar las alas», elemento, este último, que se nos da como lo racional que se afinca en su situación existencial y mortal, por lo tanto, lo sensorial aprehensible, ¿su propio cuerpo? Tal vez.

Dos momentos son los que hasta aquí sitúan al poeta: primero, la captación, la aprehensión por el oído de la realidad de su ser temporal y mortal; y segundo, ante la conciencia de esta amenaza y peligro, se anticipa y está atento al último acontecer de este proceso deveniente.

En los tercetos, el primero contiene el grito por el que se manifiesta de hecho esta realidad suya que aparece explicitando su situación contradictoria: «¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte! / Que no puedo querer vivir mañana / sin la pensión de procurar mi muerte!» Esta estrofa tiene un valor epifonémico, pues resume los dos momentos que señalábamos en los cuartetos. Resume y condensa el pensamiento; de ahí las dos exclamaciones contenidas en el primer endecasílabo que se contrapone entre la «condición mortal» y la «dura suerte» sin estrecha correlación. Y la última exclamación es la explicitación de esa condición mortal y de esa dura suerte.

Finalmente, en el último terceto, el poeta dialécticamente llega a una conclusión:

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana.

El mismo pensamiento desde otro punto de vista de su ser personal nos lo dice en el soneto III «A Flora»:

....

Lo que el humano afecto siente y llora
goza el entendimiento, amartelado
del espíritu eterno, encarcelado
en el claustro mortal que le atesora.

....

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
de Dios procede a eternidad la mente:
eterno amante soy de eterna amada (17).

(17) *Op. cit.*, p. 20.

Así, entonces, podemos interpretar que los términos «corazón» y «alas» son objetivaciones de su realidad anhelante de trascendencia y de su realidad terrena mortal, respectivamente.

LA TRASCENDENCIA POR EL AMOR

En nuestro intento de seguir el pensamiento poético de Quevedo y de apropiarnos de él a través de su consideración del tiempo vivido como instante, de su angustia y enfrentamiento con la muerte, podemos concluir que se trata, en efecto, de una vida-muerte que, aunque ligada a la existencia terrena, tiene su origen en otra parte. Los últimos versos que citábamos, nos señalan que el poeta, Quevedo, frente a su realidad existencial, tiene la conciencia de que su muerte es heredada, de que es ley y no pena; y que en el anhelo de persistencia a que aspira acepta la existencia de Dios o, al menos, deja abierta su existencia hacia una realización amorosa. En el fondo, la ascética que propone en «La cuna y la sepultura», de una parte, y en su pensamiento poético existencial, de otra, concuerdan en cuanto preparación, por toma dolorosa de conciencia, de su trascendentalidad.

No es un orden sucesivo el que se sigue en el tratamiento de los temas y motivos del poeta. Ya hemos señalado cómo sus temas se entrelazan y encadenan necesariamente integrados en la vivencia y visión del mundo. Nuestro análisis y comentarios de los poemas de Quevedo, por necesidad discursiva propia, nos lleva a un desarrollo aparentemente consecutivo, pero dejamos expresa constancia de que la visión es una sola, unitariamente única. Y así, como cada verso está integrado y determinado en su carga expresiva en la unidad del poema, así también consideramos cada poema integrado y determinado en la visión totalizadora de la unicidad de su obra poética.

Tomaremos el soneto «Amor constante más allá de la muerte», soneto amoroso tan conocido y analizado, por considerarlo representativo del afán de trascendencia por el amor en Quevedo. La visión existencial de Quevedo le lleva a describir y postular experiencias del amor que, partiendo del seno de su contingencia, considera como un llamado trascendente. Estos valores objetivos, manifestados bajo la forma de una presencia que anida en sí mismo, pero puesto ahí por Dios, según la cita de los versos: «de Dios procede a eternidad la mente: / eterno amante soy de eterna amada».

Es en el obrar mismo del hombre, en su acogida, en su apertura a estos valores, que la conciencia de su realidad se manifiesta. Es en

el seno de su contingencia y guardándole fidelidad donde Quevedo alcanza una realidad que le desborda y sobrepasa. No podemos concordar, entonces, con lo que expresa Dámaso Alonso al referirse a este soneto de Quevedo. Señala en *Poesía española* (18) que «este famosísimo soneto amoroso», «no deja de tener una raíz de paganía». Sí aceptamos plenamente la evolución que señala Dámaso Alonso en la concepción amorosa de Quevedo en cuanto que lo material es escala para ascender a lo espiritual: «una ascensión platónica desde la belleza singular hacia lo bello absoluto y eterno», sin dejar de lado al tipo humano con todos sus matices contradictorios. Tampoco podemos concordar con el comentario y análisis que hace de este mismo soneto Blanco Aguinaga (19).

Blanco Aguinaga parte del supuesto de que para Quevedo «las cosas del Tiempo sólo adquieren su real sentido cuando logra contemplarlas desde otra ribera, desde la idea de una cristiana vida eterna y verdadera». No nos podemos imaginar a Quevedo ni a Fray Luis de León contemplando sus vidas desde la otra ladera, como ya venía indicando Dámaso Alonso en sus estudios sobre San Juan de la Cruz. Para nosotros estos poetas, como los místicos, son tan humanos y reales aun en el ansia de eternidad que los dinamiza, ansia que se justifica solamente desde el aquí, desde el ahora. Desde el instante en el caso de Quevedo. Es cierto que Quevedo acepta la dualidad alma-cuerpo, pero es una dualidad de lo uno, la variedad, la multiplicidad de lo uno. En el «Proemio» de «La cuna y la sepultura», tantas veces citado por nosotros, nos dice Quevedo:

> Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin della; y con ser al juicio del divertimiento las dos mayores distancias, la vista desengañada no sólo las ve confines, sino juntas con oficios recíprocos y convertidos en sí propios: siendo verdad que la cuna empieza á ser sepultura, y la sepultura cuna á la postrera vida (20).

De estas palabras se desprende que para Quevedo no puede haber separación entre el vivir temporal y el vivir eterno, sino que todo ello se da en una continuidad trascendente. Pero hay más, en el capítulo primero del mismo libro, comienza diciéndonos:

> Dos cosas traes encargadas, hombre, cuando naces: de la naturaleza, la vida, y de la razón, la buena vida. Aquella primera te solicitan y acuerdan las necesidades del cuerpo, y esta pos-

---

(18) Dámaso Alonso: *Poesía española*, Madrid, Editorial Gredos, 1950, p. 562.

(19) Carlos Blanco Aguinaga: «Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y Sor Juana», en *MLN*, vol. 77, núm. 2, March 1962, pp. 145-162.

(20) *Op. cit.*, p. 79.

> trera los deseos del alma. Advierto que en lo necesario no contradice una á otra; antes al vivir de aquélla añade ésta que sea bien. Sólo son contrarias cuando la una quiere para vivir lo superfluo, que la parte del alma contradice porque embarazan con la vanidad su pretensión, que es lo más importante.

Creemos que estas citas de por sí ya refutan cualquier presupuesto de una dualidad contradictoria que no pueda resolverse en la unidad.

Blanco Aguinaga, partiendo de ese supuesto, llega a interpretar los tercetos del soneto XLV ciñéndose estrictamente al dualismo señalado y tomando los versos en su sentido lógico estricto. Sostiene que «por la fuerza de su amor, o por una apasionada aceptación del concepto central que rige la tradición de la poesía amorosa, Quevedo conspira contra sí mismo, se sale de sí y de la visión del mundo de su siglo como el alma misma se «desata». Diremos más: en varios sonetos anteriores iba ya Quevedo buscando la forma de esta expresión definitiva de un amor loco en el cual es evidente que toda la vitalidad del poeta se enfrenta desafiante a una idea del mundo extraña al «Poema a Lisi». ¿Cómo puede Quevedo pensar que el alma dejará su cuerpo, pero *no* su cuidado? Y las venas y medulas, ¿qué cuerpo dejan si no se dejan a sí mismas? El plural de «dejar» en el verso 12, sin duda gramaticalmente necesario, es conceptualmente irracional: en vilo de la pasión la palabra lucha contra sí misma»(21).

Desde luego que la expresión es irracional por lo poética, como corresponde al Barroco, pero el sentido también hay que tomarlo irracionalmente o poéticamente y no racionalmente como parece hacerlo Blanco Aguinaga, por donde deriva a una interpretación, para nosotros, peligrosa. La construcción que le preocupa a Blanco Aguinaga, y en la cual centra su interpretación del poema, la vemos sostenida por un procedimiento muy usado en el período barroco: *el zeugma.* Y en este caso se trata de un tipo especial de zeugma, especial y nuevo. Consiste «en que un sujeto exige del verbo un sentido propio, mientras que el otro supone una significación figurada»; en otros términos, es frecuente el empleo de un sujeto concreto al lado de otro abstracto como en la frase de Cervantes, en que un pastor está «acompañado de sólo sus pensamientos y de un pequeño rabel» (22). Claro está que en el caso de los tercetos del soneto en cuestión, debemos considerar que este procedimiento tiene un doble juego para mayor complejidad.

---

(21) Pedimos disculpas al autor por las citas demasiado largas de su trabajo valioso y necesario.

(22) Alejandro Cioranescu: *El Barroco o el descubrimiento del drama,* Universidad de La Laguna, 1957, pp. 158-159.

Esta simple explicación, y no tan simple, bastaría para volver a este soneto a la unidad del pensamiento de Quevedo, determinado por su formación cristiana y senequista. Por otra parte, esas venas y medulas de Quevedo, tan reiteradas en sus versos y escritos, son concreciones poéticas de la intuición de su vida que no sólo es cuerpo o alma sola, sino alma y cuerpo.

También debemos referirnos al estudio de Amedée Mas (23), quien insiste como Dámaso Alonso en la raíz de paganía de este soneto, justificando su afirmación desde el análisis formal expresivo del Quevedo satírico. Pero debemos agregar que en este estudio Amedée Mas se olvida justamente de un verso capital en el tránsito de los cuartetos a los tercetos. Se olvida que el poema es una unidad indisoluble, a pesar de la propia significación que puedan llevar sus versos. Pero en todo caso su sentido cabal está en el contexto, en las relaciones de unos a otros.

Regresando a nuestro punto de partida, creemos que Quevedo, desde la clara conciencia de su situación contingente, alcanza una realidad que le sobrepasa y desborda. En el soneto que comentaremos vemos entrelazados estos dos aspectos centrados en el motivo de la muerte y del amor que le sobrepasa en la magnitud misma de su alma inflamada.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado (24).

En el primer cuarteto, si el poeta tiene conciencia y siente su vida limitada por la muerte, no puede sino situarse en esa posibilidad

(23) Amedée Mas: *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, 1957, pp. 292 y ss.

(24) *Op. cit.*, p. 63.

Es necesario recordar el valioso análisis de Amado Alonso de este soneto, como también el estudio de María Rosa Lida sobre las fuentes y su lectura.

cierta, pero en tanto y desde su devenir, desde su transcurrir: «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra...» Esta expresión inicial no sólo se ciñe a la posibilidad cierta de los poderes destructivos de la muerte en la forma verbal «podrá», sino que ese mismo término está formando un sintagma inseparable con el infinitivo que le antecede y que el poeta ha puesto al comienzo del verso por eso mismo: «Cerrar podrá...» La connotación que de esta fusión resulta es justamente la duratividad de la acción mencionada hasta el instante último, «el blanco día», ese día previsto, pero sin nombre todavía. Pero en la segunda parte del cuarteto, la construcción sintáctica se altera, se invierte: «Y podrá desatar...» Y lo que antes era posibilidad de límite, ahora es posibilidad de apertura, pues también la significación de «cerrar» se contrapone a la de «desatar». Así, la posibilidad cierta de la muerte, presentada objetivamente en el cerrar de los ojos, y centrando en ello su capacidad de ver, la totalizadora aprehensión de su existir, deja al mismo tiempo, simultáneamente, en el instante último de su acaecer, «hora», la posibilidad de liberar al alma «...a su afán ansioso lisonjera».

El segundo cuarteto, previendo ya el término y la liberación, nos dice enfáticamente:

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Liberada el alma, traspuesto el límite opaco, no «dejará la memoria en donde ardía». Algo ha penetrado el alma suya que persiste más allá de la muerte. Es interesante subrayar aquí el uso del término 'memoria'. Quevedo dice en «La cuna y la sepultura»:

> Dime, ¿para qué guardas tu memoria, o de qué te puede servir mejor que de acordarte de ti mismo? Si á ti te olvidas, eres como si no fueras, y ninguna memoria sino la de la muerte acuerda al hombre juntamente lo que es y lo que ha de ser (25).

La memoria del alma es al mismo tiempo memoria de su ser y de donde ardía, es decir, de su cuerpo, por una parte, de su espacio existencial más rigurosamente.

La segunda parte del cuarteto viene a explicitar en concreción imaginaria este sobrepasar la muerte de su amor: «nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa.» Su «llama», que bien

(25) *Op. cit.*, p. 85.

sabemos para Quevedo vale tanto como decir 'amor', tiene su centro en el alma, sabe sobrevivir, «nadar» «la agua fría», expresión que bien pudiera aludir y eludir a Lete, a la laguna Estigia, en verdad alude, por oposición a la muerte que, en el pensamiento de Quevedo, es ley, de ahí que diga el verso: «y perder el respeto a ley severa». El soneto XLIV, «Amor de sola una vista nace, vive, crece y se perpetúa», es definitivamente claro en este punto. Los tercetos nos dicen:

....

Basta ver una vez grande hermosura;
que, una vez vista, eternamente enciende,
y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende,
ni tema con el cuerpo sepoltura,
ni el tiempo la marchita ni la ofende (26).

Es importante considerar la variante en el último terceto del borrador autógrafo de este soneto para ver el proceso de concreción poética del pensamiento de Quevedo. Dice la variante:

dichosa la alma en que una vez aprende
rayo que en lo inmortal del alma dura
si como atiendo a contemplarle atiende.

No vamos a comentar más ampliamente esta variante, pero de su lectura y comparación con la versión definitiva se desprende la intención del poeta.

Hasta ese momento, la intuición unitaria se desdobla en la consideración de la muerte como ley ineludible, «severa», y en la creencia de que su amor puede sobrepasarla, lo que, en último término, la hace ineficaz para impedir la proyección de la persona desde ese mismo espacio existencial, «en donde ardía».

La segunda parte del soneto viene a objetivar más aún este dualismo y su superación trascendente. Las imágenes a que recurre el poeta son imágenes repetidas en sus versos y que nos dan una visión unitaria de su ser integrado por un alma y un cuerpo. Tres imágenes sucesivas en el primer terceto exaltan al amor que lo realiza como persona:

Alma, que a todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido.

---

(26) *Op. cit.*, p. 63 y nota 1.

1) Alma habitada por un dios que es el amor todo, como lee María Rosa Lida en «Notas para las fuentes de Quevedo» (27). 2) Las venas, con su «humor», líquido sanguíneo, vehículo de las llamas. 3) Medulas, con su fuego glorioso. Todas estas imágenes señalan al mismo tiempo una progresión descendente que las enlaza con el último terceto en el doble zeugma, que ya hemos señalado. El poeta vuelve así al punto inicial del poema insistiendo ahora en la indestructibilidad de la gloria amorosa, pues el alma se llevará «el cuidado», el pensamiento, la solicitud amorosa, y no la pena o el dolor como pudiera pensarse, al dejar el cuerpo.

Leamos una vez más el último terceto de este poema para fijar más claramente nuestra interpretación:

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

El encadenamiento de estos dos tercetos está en el pensamiento que ya hemos subrayado, pero él se refuerza en el juego correlativo, por una parte, y en el doble zeugma, de otra. Los tercetos forman un todo desde el punto de vista de la sintaxis. Así, entonces el sentido oracional se centra en los verbos «dejarán» y «serán», cuyos sujetos son el «alma» (sustantivo abstracto), «venas» y «medulas» (sustantivos concretos). Estos últimos pierden su connotación concreta, corporal, en la delimitación que el poeta les va dando al referirlos al fuego amoroso del que se siente inflamado.

El verbo «serán» revierte el juego del zeugma; de ahí que hablemos de un doble zeugma, pues ahora el énfasis se pone en los sustantivos concretos «venas» y «medulas», y luego el abstracto «alma». Creemos que a través de este procedimiento, Quevedo logró plasmar eficazmente su pensamiento respecto de la dualidad de lo uno. Reafirmamos éstos con las propias palabras del poeta en su soneto LII, «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (28):

....
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el amor reinó hospedado.

Así el verso final viene a reiterar y concentrar en su máxima expresión este sentido del amor trascendiéndole: «Polvo serán, mas polvo enamorado». Podemos insistir en que el poeta, consciente

(27) *RFH*, año I, núm. 4, octubre-diciembre, 1939, p. 374.
(28) *Op. cit.*, «Poesías varias», pp. 494-497.

de su contingencia, asentado en ella, alcanza una realidad que lo trasciende por vía del amor, por la experiencia y por la intuición del amor. La libertad solitaria que el poeta ha puesto en juego para enfrentar su situación existencial angustiosa la conserva, pero, al mismo tiempo, es liberación, superación de su angustia.

Esta misma visión de su vida la conserva y expone al término de sus días reales, en su último poema, que compuso en 1645, «Pinta la vanidad y locura mundana»:

....

Llenos de paz mis gustos y sentidos,
y la corte del alma sosegada,
sujetos y vencidos
los gustos de la carne amotinada,
entre casos acerbos,
aguardo a que desate destos niervos
la muerte prevenida
el alma, que anudada está en la vida,
para que en presto vuelo,
horra del cautiverio deste suelo,
coronando de lauro entrambas sienes,
suba al supremo alcázar estrellado
a recibir alegres parabienes
de nueva libertad, de nuevo estado:
aguardo que se esconda desta guerra
mi cuerpo en las entrañas de la tierra.

Es importante señalar, sin que deseemos forzar el pensamiento del poeta, sino sólo siguiendo la lectura de sus versos, que esa trascendencia que busca y anhela en estos versos citados se proyecta en la idea de una «nueva libertad» y de «un nuevo estado». Creemos, por eso mismo, reconocer ciertos signos del cristianismo que, como hemos dicho y visto, Quevedo conjuga con las ideas vigentes en su época. En el fondo de todo este pensamiento, lo que alienta y sostiene esta ansia de eternidad, en cuanto pensamiento encarnado y no ya sólo meditado, sino entrañado en su existir mismo, ese pensamiento o ese sentimiento es el de la transfiguración arraigada en la concepción amorosa, en la visión amorosa de la vida. Por aquí también vemos enlazado al Quevedo de los poemas sagrados. Citemos como ejemplo los versos del salmo XIII (29):

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, el ánima mía;
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo.

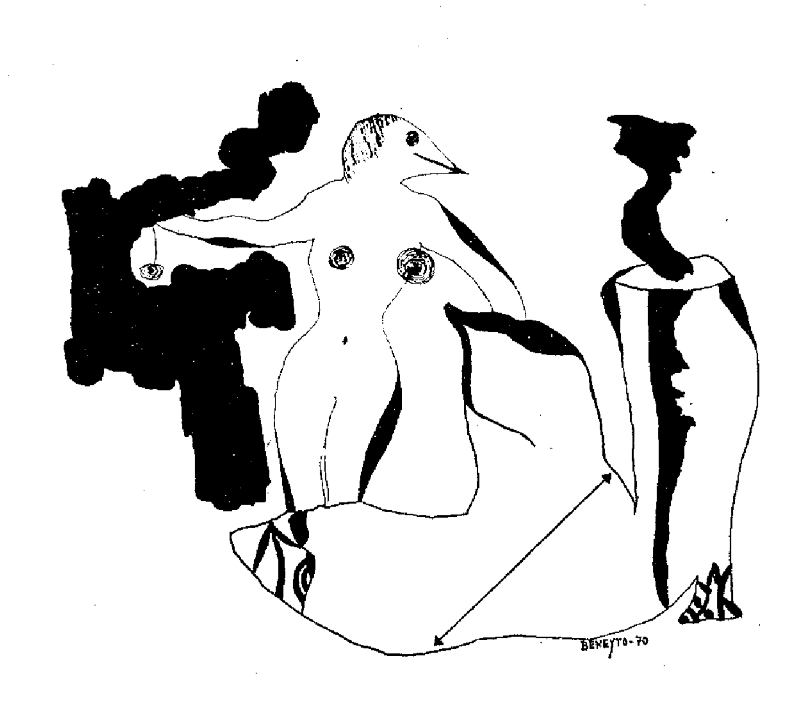
---

(29) *Op. cit.*, pp. 390-391.

Finalmente, retomando en general los aspectos que hemos venido examinando en la poesía de Quevedo, podemos decir que, entrados en la nave de Quevedo, y haciendo la navegación de su poesía, de su crear poético, partimos del instante, de la consideración del instante como su realidad temporal; de ahí, hacia la toma de conciencia dolorosa y su angustia; para derivar, en la concepción amorosa, a la trascendencia y superación de su temporalidad. Y así llegamos al término de esta navegación, por ahora.

LUIS MUÑOZ GONZALEZ

Instituto Central de Lenguas
Universidad de
CONCEPCION (Chile)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HABLA Y LENGUA LITERARIA: BALANCE Y PERSPECTIVAS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA ACTUAL

Casi todos los críticos que trataron de la narrativa hispanoamericana contemporánea (y Rodríguez Monegal podría ser el ejemplo más insigne) han insistido en destacar como una de sus notas características la de la actitud renovadora en cuanto al lenguaje, ya como vehículo instrumental, ya como fin mismo de lo narrativo. Muy pocos trabajos de tipo general conocemos dedicados al estudio de tan compleja y vasta materia. Además del crítico citado *(Mundo Nuevo,* número 17), debemos recordar el incisivo libro de una lingüista también uruguaya: *Análisis de un lenguaje en crisis,* de Lisa Block de Behar (Montevideo, 1969). Este volumen constituye —probablemente— el primer estudio coherente y amplio en esa dirección.

Estas páginas intentan una visión general y lamentablemente sintética en torno a uno solo de los aspectos de esa renovación: el del enriquecimiento, transformación y destrucción de la retórica narrativa tradicional por medio del habla cotidiana. Como se verá, las transformaciones superan en mucho la esfera de la lengua literaria únicamente y tocan a aspectos formales y estructurales de la obra narrativa misma. La vastedad del campo elegido sólo permitirá algunas calas parciales que pretenden presentarse más como puntos de partida para la discusión que como comprobaciones definitivas. Carecemos todavía de las monografías críticas referidas a cada autor en particular y de los estudios de sociología, historia y geografía lingüística que permitirían conocer con seguridad científica qué tomaron del habla nacional respectiva y cómo han convertido esos materiales en instrumentos de poder estético.

Llamaremos habla, o habla coloquial, o lengua hablada u oral, a aquellos materiales lingüísticos [expresiones hechas, refranes, palabras, formas sintácticas peculiares, fórmulas que necesitan del entorno gestual (o lo suponen para completar su sentido), dialectalismos, términos jergales, etc.] que se advierten claramente como coloquiales, frente a las formas estabilizadas y aceptadas que han

cargado siempre con el prestigio y la respetabilidad de la lengua escrita usada por la literatura.

Decir que la renovación del lenguaje literario por medio del habla coloquial es un fenómeno iniciado después de 1940 sería una verdadera e injusta exageración. El proceso a que nos referimos tiene mucho más tiempo y ha sido una constante de varios momentos de la literatura española. Lo que sí debe dejarse sentado es que ese proceso de invasión y renovación de la lengua narrativa se aceleró en el siglo XX y ahora afecta también a la poesía contemporánea. En cuanto a los narradores hispanoamericanos de hoy, el uso de la lengua coloquial como instrumento de insurrección, transformación y enriquecimiento del lenguaje narrativo se ha convertido en una intención programática, consciente, voluntaria y sistemática. Porque a los primeros intentos de introducir formas orales en ámbitos tan neutros como el ensayo (nacidos del criollismo de Borges hacia 1926, por ejemplo) y a otros anteriores, en que lo coloquial aparecía siempre dentro de un entorno lingüístico ortodoxo, ha sucedido una insistente y agresiva utilización de esas formas que han invadido todo: entorno y texto dialogado se han vuelto una misma y sola cosa.

EL CUENTO-MONOLOGO NARRATIVO DRAMATICO

En primer lugar veamos cómo esta irrupción ha dado origen a algunos tipos narrativos característicos. En el género cuento debemos mencionar una forma típica de nuestro siglo (y cuya historia y antecedentes no podemos hacer aquí): el monólogo narrativo de tipo dramático.

El monólogo dramático consiste en una narración puesta en boca del protagonista o testigo de una historia, ya dramática, ya trágica, ya irónica o tragicómica, y cuyo desarrollo nos es entregado nada más que a través de sus palabras. El escritor persigue retratar fielmente, como una grabadora, las palabras del actor-narrador-testigo, que desenvuelve ante nosotros el relato. Y casi siempre se trata de un tipo popular, de baja condición social o de una situación cultural excéntrica, cuyas apetencias, personalidad, visión del mundo, se retratan fielmente a través de su habla.

El tipo más común de este monólogo dramático puede encontrarse en Borges, «Hombre de la esquina rosada»; en Rulfo, «Es que somos muy pobres»; en Cortázar, «Torito»; en Benedetti, «Puntero izquierdo».

Hay casos en que esta forma aparece contaminada con la intromisión de diálogos recordados y reproducidos por el que narra (en

El Llano en Llamas, por ejemplo) o con la corriente de la conciencia de otros agonistas.

El antecedente más cercano de esta forma de relato oral debe estar en ciertas páginas costumbristas del siglo XIX que, en su intención de retratar ciertos «tipos» sociales, apeló con suma frecuencia a una imitación —a veces cuidadosa— de sus formas lingüísticas.

Es obvio que esta forma narrativa logra sobre el lector un poderoso influjo dramático, una comunicatividad, una inmediatez en la relación acción-lector que supera a las formas anteriores. Y éste es otro de los fines perseguidos por nuestros escritores: derribar las fronteras entre los sucesos narrados y el lector-espectador que los percibe, metido violentamente en el medio mismo de la acción a través casi siempre de una voz: la del protagonista. Esta forma logra también una mayor participación del lector: se ve obligado a crear (o a suponer) el entorno situacional del relato. Y es un paso adelante en la búsqueda de un realismo más logrado (aunque sabemos las oscuridades que rodean este término en la crítica; cfr. análisis de Jacobson).

El monólogo dramático constituye también muchos pasajes de ciertas novelas, y una de ellas está formada por una sucesión ininterrumpida de esta clase: *Tres tristes tigres* (véanse las inteligentes observaciones de Nicolás Rosa en *Crítica y significación*, Buenos Aires, 1970).

EN LA NOVELA

La estricta frontera que en la novela decimonónica separaba la lengua del narrador y su área específica de los diálogos de sus personajes ha sido el obstáculo contra el cual se han lanzado alegremente muchos de los renovadores de la novela contemporánea. La historia de cómo las observaciones «situacionales» del narrador (como las del dramaturgo clásico en cuanto a los gestos y la escenografía) se han ido contaminando con los sueños, las palabras, las ideas, las pasiones gritadas o silenciadas de los personajes, todavía no ha sido escrita. Algunos nombres básicos serían Proust, Svevo, Joyce; cada uno fue avanzando sobre esa frontera férrea y poderosa.

Otro de los antecedentes fundamentales en este proceso fue la novela romántiva de tipo confesional, en la que un Yo fictivo inmenso devoraba e invadía todo un país que parecía inexpugnable. Esa primera persona confesional que hablaba de sí y nos hablaba a nosotros,

lectores, de su drama (convirtiéndonos en espectadores) es el antecedente de uno de los mayores intentos hispanoamericanos. Porque en *Rayuela* el marco esencial es el de ese tipo de novela dieciochesca; aquí el Yo nos habla de sí, pero también nos habla de nuestro drama, nos hace frecuentes alusiones a nuestra presencia, nos tiene en cuenta y nos obliga a participar del romántico viaje personal. *Rayuela* lleva hasta sus últimas posibilidades lo confesional-oral, mostrando sus asombrosas raíces románticas (técnica actual, pero con variados contenidos y continentes románticos...). Formalmente, *Rayuela* es una *peregrinatio-confesional* con preeminencia de lo oral-dialogado.

En unos casos las observaciones situacionales (lo narrativo-posicional, entornal, diríamos) desaparecen, y en su lugar encontramos la corriente obsesiva y todopoderosa de las conciencias faulknerianas de los personajes de *La región más transparente* o de *La traición de Rita Hayworth,* donde la atención se desplaza de las aventuras y sueños alienados de los personajes, a sus palabras, para provocar en nosotros la piedad o la ironía compasiva ante un habla definitivamente clarificadora del mundo en que ellos viven o creen vivir.

En otros casos lo oral invade todo. Ya no se trata de alguien que nos cuenta su drama. Ni de una sucesión de corrientes de conciencias, que se trasladan de uno a otro personaje, o apelan a voces neutras que como testigos contemplan todo desde una alta colina; o de distintas y renovadas personas: la tercera, la segunda, la primera, que hablan de sí o de los otros. Ahora enfrentamos una sucesión de voces, de monólogos narrativos dramáticos, que rompen definitivamente las fronteras entre la acción, el lector y los personajes. Narrador y protagonista son una sola y misma persona, cuya «acción» es volverse una voz que constantemente vive y nos habla, nos guiña, nos interroga y agrede a nosotros, los lectores, convertidos en protagonistas ineludibles de lo que se habla-sucede en la novela. Nos referimos a esa compleja, barroca, extraña y conversada *Tres tristes tigres:* suma complejísima de planos, donde lo oral se ha vuelto todopoderoso y, por eso, parece lastrada de tantos materiales dramáticos. La teatralidad de esta obra (el teatro dentro del teatro, el narrador convertido a su vez en actor-dialoguista con el lector y los otros, y todo lo que sucede instalado en un espacio-escenario) es otro de los tributos que ella paga a su naturaleza barroca. Esta oralidad ha roto de modo definitivo aquella barrera que separaba al narrador omnisciente del diálogo, de lo coloquial, que pertenecía exclusivamente a los personajes.

Pero lo oral también ha sido visto como una forma de diferenciación social, como un modo de describir un tipo y la clase a la cual pertenece. La intención de transcribir y explorar las posibilidades es-

téticas y dramáticas de los diferentes niveles sociales a través de su lenguaje se da de manera acabada en *Los Premios*, de Cortázar, corte horizontal y vertical, mostración sincrónica del habla de muy diferentes estratos de la sociedad del Buenos Aires de los años 1940 a 1950.

En la búsqueda de recursos «transcriptivos» diríamos, del lenguaje, de carriles diferentes que permitan copiar fielmente el habla de un personaje sin recurrir a los recursos «situacionales» del narrador realista, o del analista de conciencia, o del *collage* de voces (como denominó Rodríguez Monegal a la novela de Cabrera Infante); también se ha apelado a la muy antigua novela epistolar. Pero en el caso de *Boquitas pintadas*, de Puig, es visible la intención de que quienes escriben lo hacen reproduciendo exactamente sus formas y esguinces coloquiales. Esto es lo que diferencia notablemente este folletín, como la ha calificado su autor, de la novela epistolar anterior, tan cuidadosa y respetuosa de la pulcritud convencional del lenguaje escrito. Otro ejemplo del sostenido embate que se ha llevado contra la diferencia que durante tantos siglos separó la lengua hablada de la escrita.

Por fin, el intento máximo de llevar esta transcripción fiel de lo coloquial a sus últimas consecuencias se da en *Gazapo*, de Gustavo Sainz, donde el narrador apela a la grabadora para entregarnos un testimonio textual de las voces que allí intervienen, las cuales se vuelven a los sonidos para tener existencia literaria.

ESTILO TRADICIONAL DE NARRAR: LA SAGA, LA MEMORIA DE LA ESPECIE

El estilo del narrador, además, ha sido influido por esta preponderancia del mundo oral. Así se explica la vuelta a formas tradicionales y antiquísimas de narrar: la saga, donde la sencillez (aquí aparente) del estilo coloquial del narrador reasume la simplicidad de los juglares épicos o de los narradores de cuentos. Eso da lugar a una sintaxis de oraciones coordinadas unidas por conjunciones ilativas (como el antiguo *et*, tan reiterado en los relatos medievales). Un ejemplo memorable en *Cien años de soledad*, donde todo parece enmarcado en esta forma redescubierta y remozada con maestría por el colombiano García Márquez. El cuidadoso y a veces complejo relato de personas y planos múltiples, de variados puntos de vista, se ve reemplazado aquí por esta oralidad que recoge tradiciones orientales, o la sencillez magistral de *Lazarillo* y las sagas folklóricas. El gigantismo desmesurado de contenidos y personajes está perfectamente adecuado —en

García Márquez— a las hipérboles orales del habla del narrador, con un detalle (entre tantos) que muestra su intención de primitivismo narrativo: la repetición incansable y sin embozos del verbo *dicendi*.

Uno de los últimos libros de Borges, *El informe de Brodie,* recoge numerosos intentos anteriores del mismo autor en una dirección muy semejante a la señalada: la concreción admirable de un estilo en prosa que conserva todas las guiñadas, las confidencias, las simplicidades de lo hablado. Un nuevo nivel, *el de lo dicho,* instala todo en un estrato cotidiano y tradicional, pero sin caer ni en el costumbrismo rioplatense ni en el vocabulario lunfardo.

Casi todos los relatos de este volumen se enmarcan en la tradición oral, en lo comunicado de boca a boca a través del tiempo. El monólogo dramático aparece en «Historia de Rosendo Juárez», pero sin caer en lo costumbrista. «La señora mayor» reitera lo coloquial-íntimo recorrido aquí y allá por leves pellizcos irónicos. Tal vez una de las causas de esta sencillez coloquial nazca del hecho de que Borges no puede escribir los cuentos: los dicta (como se revela en un pasaje de «El duelo»).

«El otro duelo» se enmarca también en la tradición de lo oído, en una cadena que pasó de una boca-testigo a la memoria, y ahora nos es comunicado nuevamente por el narrador, convertido en mero transmisor de algo que pertenece a la tradición y al tiempo y a la especie humana...

«El Evangelio según Marcos», el más rico en contenidos y sentidos de este libro de cuentos, debe gran parte de su poderosa expresividad a la diferencia entre la sencillez elocutiva, la desnudez verbal con que está contado y la máxima carga significativa que comunica. Todo el rico mundo está apenas aludido por las palabras cotidianas y triviales que lo mediatizan. Y es que Borges, en un nivel menos primitivo y pintoresco que el de García Márquez, pero con una intención semejante, ha querido escribir cuentos que fueran exactamente relatos.

En todos estos casos se trata de un intento que persigue enriquecer la narrativo retrotrayéndola a la situación peculiar que se dio antes de la invención de la imprenta: reinstalar la literatura (tanto la narración como la poesía) en el horizonte oral en que vivió numerosos siglos. Cuando las obras épicas estaban destinadas a ser oídas y los lectores no existían: eran oyentes. Esta situación deberá relacionarse —claro está— con los llamados medios de comunicación de masas, que cambiarán (así se supone) la manera de percibir y de existir del fenómeno literario. Estos elementos modificarán —tal vez— la relación público-obra literaria.

A ello deberá agregarse la mayoría de edad cultural de nuestros países, que han superado la minusvalía cultural, la sensación de *capitis diminutio* con que las hablas regionales americanas se situaban (y se sentían a sí mismas) frente al español oficial y académico. Por fin, algo que debe reconocerse con la debida claridad: que en esta renovación y enriquecimiento del lenguaje de la literatura a través del habla cotidiana estamos continuando una antigua y rica tradición hispánica.—*RODOLFO BORELLO (Universidad Nacional de Cuyo. MENDOZA. Argentina).*

RELACIONES ENTRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA EN JUAN RULFO

IMPOTENCIA DEL HOMBRE Y POTENCIA DE LA NATURALEZA

«Es que somos muy pobres» forma parte de la colección de cuentos cortos publicados por Juan Rulfo bajo el título de *El llano en llamas* (1953). Pretendemos analizar dicho cuento desde la perspectiva de dos fuerzas en oposición, que son el hombre y la Naturaleza. Nuestra tesis es que la impotencia define al hombre, mientras que la potencia define a la Naturaleza. Dada la circunstancia, el propósito de Rulfo es dar a entender el anhelo inconsciente del hombre por fundirse con la Naturaleza, a fin de conquistar míticamente su potencia.

La impotencia del hombre se concibe como una serie de desastres causados por las fuerzas naturales (simbólicamente sintetizadas por el elemento agua), que colocan al hombre en una verdadera posición de parálisis, según la cual éste queda «viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada» (1). El poder destructivo de la Naturaleza aparece dirigido directamente contra el hombre: se destruye, precisamente, lo que el hombre considera valioso. De ahí la queja con que abre el cuento: «Aquí todo va de mal en peor» (p. 31). La frase merece ser encarecida. El adverbio de lugar «aquí» sirve para fijar al hombre en su actualidad, y refuerza una realidad concreta, sin escapatoria. La expresión

(1) Juan Rulfo: «Es que somos muy pobres», *El llano en llamas* (Méjico, abril 1964), sexta edición, p. 31. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante, sólo establecemos la paginación con cada cita.

«todo va» establece el ritmo de universalidad que a Rulfo interesa proyectar. «Mal» implica la muerte de la tía Jacinta, acaecida hace una semana, y cuya relativa importancia se aminora con el repentino diluvio que comienza un sábado después, ligado a «peor».

Es de notar la relativa posición de inferioridad que el hombre ocupa, aun dentro del sistema de los desastres. La muerte de la tía Jacinta aparece relegada al pasado: «La semana pasada se murió mi tía Jacinta» (p. 31). El efecto de esta catástrofe, podríamos decir, está ahogado por el diluvio de aguas posterior, con lo que la muerta queda enterrada definitivamente, borrándose su memoria en casi toda la historia. Mayor hincapié hace Rulfo en el desastre de la cebada, mencionada dos veces en el primer párrafo. La tía se menciona aquí, en contraste, sólo una vez, pues ésta interesa menos. Es de comprender que así sea si pensamos que la cosecha de cebada se pierde precisamente al final de todo un largo proceso de elaboración. Estamos a la hora de recoger el fruto de los esfuerzos conscientes del hombre, cuando comienza el diluvio. Nótese que Rulfo encarece la idea de que lo perdido representa «toda la cosecha de cebada» (página 31), y no sólo una porción. La pérdida, por ser total, refuerza el estado de abatimiento en que se encuentra el hombre: inerme, abandonado. Es como si «todo» lo perdido hiciera del hombre un «nada». En tal estado, la única expresión que le está permitida al hombre es la cólera que experimenta el padre del narrador, cuyo único valor es psicológico, ya que dicha expresión no puede alterar lo sucedido. En este contexto, el hombre carece del poder (potencia) de alterar la Naturaleza.

Interesa apuntar también la pérdida del tamarindo, asociado a la tía Jacinta, puesto que estaba en su solar. El árbol tiene que haber desaparecido después que tía Jacinta muere. Su desaparición se encarece más que la de la mujer. Esta, se nos indica, falleció hace una semana. En cambio, aunque la desaparición del árbol tiene que ser más reciente, Rulfo nos dice que «el río se debía de haber llevado, quién sabe desde cuándo, el tamarindo» (p. 32). El tiempo se siente como algo inmemorial, lo cual indica que la pérdida se percibe como extraordinaria. Parece más reciente el fallecimiento de la tía que la pérdida del tamarindo. El autor se explaya en la descripción de la cebada y del tamarindo más que en elaborar los sentimientos de los personajes ante la muerte de tía Jacinta. Tal como la cebada en el caso anterior, el tamarindo se menciona dos veces. Además, sirve de medida del cataclismo (desbordamiento del río), pues por el tamarindo «la gente se da cuenta de que la creciente ésta que vemos

es la más grande de todas las que ha bajado el río en muchos años» (página 32). Es como si dijéramos que sin la vara del tamarindo el hombre no puede medir su desgracia. O que su realidad viene determinada por los elementos de la Naturaleza. Así como vemos que tía Jacinta aparece relegada a un segundo plano, podemos apreciar ahora cómo que una verdadera exaltación del tamarindo, cuyo realce es tal que Rulfo nos informa: «Era el único que había en el pueblo» (página 32). La Naturaleza ocupa así una posición central de potencia ante la que el hombre aparece disminuido e impotente.

El desastre fundamental lo constituye la pérdida de la vaca, único punto de apoyo real de Tacha. Sin la vaca la muchacha está perdida o, por mejor decir, va rumbo de ser una perdida, como sus dos hermanas que «andan de pirujas» (p. 34). La vaca es un símbolo: como tal, constituye la tabla de salvación de Tacha. Más que la dote, la vaca representa lo viable para las aspiraciones de Tacha y su familia. Rulfo nos produce la impresión de que el pretender a Tacha depende exclusivamente de la vaca, de manera que ésta sustituye a la muchacha por completo. La realidad a que Tacha aspira está determinada por la presencia de la vaca, su póliza de seguro. Pero, ante la fuerza ingente de la Naturaleza, el hombre resulta un ente contingente, cuya prevención poco le protege. La relación hombre-Naturaleza puede ser referida a la presencia de la vaca, ligada tanto a Tacha como al río. El pretendiente a la mano de la muchacha se mueve atraído por la presencia del animal, al cual está supeditada la potencia de Tacha: «Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quién se hiciera el ánimo de casarse con ella [con Tacha], sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita» (p. 34). Pero la vaca, en este nivel, símbolo de la posición del hombre, resulta un ser contingente ante la potencia avasalladora de la Naturaleza, que los vence, puesto que no es el pretendiente el que se lleva a Tacha con su vaca, sino el río (potencia): «Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río» (p. 31). Para reforzar la impotencia actual de Tacha, Rulfo la concibe con doce ños de edad, es decir, entrando en la pubertad. En el momento preciso en que Tacha necesita apoyarse más en el animal es cuando el desastre acontece. Al entrar en su potencia (pubertad), la Naturaleza, que es la verdaderamente potente, se encarga de hacer de Tacha (el hombre) una impotente. Existe la vaga posibilidad de que el becerro de Tacha se salvara, con lo cual existiría al menos una leve seguridad o potencia. Pero lo más probable es que el becerro

también se ahogara. El cuento termina sin que aparezca el animal. Recordemos además que cuando el narrador pregunta a un señor «si no había visto también al becerrito que andaba con ella [con la vaca]» (p. 33), Rulfo no se conforma con darnos una respuesta negativa, sino que hace añadir que el río, con su fuerza, arrastraba «animales o troncos» (p. 33). Con ello nos hace pensar que el becerro ha muerto, pasando inadvertido a todos, por el estado de anonadamiento en que se encuentran. Aun si el becerro apareciese, no entrañaría igual aliciente que el de la vaca, estando además en idéntica posición fortuita.

El estado de impotencia en que se encuentra el hombre tiene todo el valor de una condición. El propio título del cuento lo asevera. «Es que» entraña un fatalismo que la expresión «somos muy pobres» refuerza. El «es que» hace del tiempo presente casi un presente eterno. La posición del hombre es tal, que es lo que es. Su posición resulta estática. En contraste, percibimos la Naturaleza (en función del agua), no como condición, sino como devenir; no como una realidad estática, sino dinámica. La Naturaleza es desbordante, poderosa. Aparece en estado de crecimiento y profusión. Expresiones como «comenzó a llover como nunca» (p. 31), «grandes olas de agua» (p. 31), «el río comenzó a crecer» (p. 31), «el estruendo que traía el río» (página 31), «el río ya había perdido sus orillas» (pp. 31-32) y «junto al río, hay un gran ruidazal» (p. 32), entrañan abundancia, verdadera exuberancia de potencia, percibida como ruido y como agua. Este es el verdadero contraste del cuento. El hombre aparece apocado, reducido por la Naturaleza, a veces casi como una visión lejana y apagada. «Sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada» (p. 32). Lo que domina es el estruendo del río, su ruidazal. La impotencia del hombre ante la Naturaleza es tal que su voz desaparece, tal y como vemos desaparecer las aspiraciones de la familia de Tacha.

La potencia de la Naturaleza puede apreciarse en función del río, que aparece personificado. La prosopopeya, como recurso estilístico, es un tropo que permite al autor reforzar su punto de vista. Rulfo inviste al río de una fuerza verdaderamente proteica y de una conciencia casi humana. Así, lo vemos ir «subiendo poco a poco por la calle Real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer que le dicen la Tambora» (p. 32). Se trata de un proceso de dominio. El río escala, y luego penetra al hombre. Este no puede hacer nada, sino «estarnos arrimados debajo del tejabán» (p. 31). Las prevenciones del hombre (cebada, vaca, becerro, tamarindo, tejabán) re-

sultan inútiles ante la potencia del agua. El río lo va conquistando todo: la cebada, las gallinas de la Tambora, el corral, la calle, la vaca, el becerro, los animales y los troncos y, finalmente, a la propia Tacha. Por el momento, «el chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y al salir en grandes chorros por la puerta. La Tambora iba y venía caminando por lo que era ya un pedazo de río» (p. 32). El río sabe lo que hace: controla; se enseñorea de la situación. Su dominio o potencia se realiza a expensas del hombre. Es verdaderamente proteico en su rumbo de conquistador. Pasa de agua de lluvia a ser olas de agua, y de agua fría que cae del cielo a agua caliente que quema la cebada: «Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua» (página 31) y «el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada» (p. 31). Más tarde el agua, en todo su poder supremo, que incluye el de transformación, se convierte en «agua negra y dura» (p. 33).

En este mundo de impotencia para el hombre, los únicos recursos que éste tiene son: lamentar su suerte, y anhelarse inconscientemente fundido a la Naturaleza, para adquirir su potencia. La pena que siente el hombre de sí se verifica con las expresiones «que Dios los ampare a los dos» (p. 33), aplicada a la vaca y su becerro, y «que Dios las ampare a las dos» (p. 35), aplicada después a las dos hermanas de Tacha, metidas a prostitutas. Se resiente la condición fortuita e inexorable del hombre, que, confrontado con la Naturaleza, aparece colocado en un plano secundario y de impotencia. Esta condición relegada se puede verificar en los propios nombres que Rulfo elige para sus personajes. Jacinta evoca el jacinto, una planta floral, en este caso tronchada por la muerte. Recordemos además que es Jacinta (planta) la dueña del tamarindo (árbol) y que así como la primera ha muerto, el segundo desaparece también, arrasado por el río. Tacha evoca el verbo tachar, indicando que el hombre ante la Naturaleza queda tachado. La pérdida de la vaca tacha la potencia de la muchacha, que ahora se siente impotente y perdida. Finalmente, la Tambora tiene un apodo que evoca el instrumento musical. Es decir: es un objeto, y como tal, su ruido no se compara con el ruidazal del río. Ante la fuerza inclemente de la Naturaleza, esta mujer es objeto del destino, mero traste de la fatalidad.

EL ESFUERZO INCONSCIENTE DE FUSION

Queda establecido que potencia se relaciona con la Naturaleza e impotencia con el hombre. El anhelo humano, según nuestra tesis, es integrarse a la Naturaleza, quedar inmerso y fundido en ella, a fin

de eliminar el sentimiento de impotencia. Rulfo insinúa esta situación al comienzo del cuento. Nótese que el narrador percibe el poder de la Naturaleza como algo extraordinario e inusitado: llueve como nunca; el aguacero cae inesperadamente; el agua se percibe como grandes olas, o sea, como contexto oceánico y no fluvial; el agua fría quema. Ante dicha potencia repentina y extraordinaria, el narrador reacciona reconociendo el poder, y anhelando estar inmerso en éste. «El río comenzó a crecer hace tres noches, a eso de la madrugada. Yo estaba muy dormido y, sin embargo, el estruendo que traía el río al arrastrarse me hizo despertar en seguida y pegar el brinco de la cama con mi cobija en la mano, como si hubiera creído que se estaba derrumbando el techo de mi casa. Pero después me volví a dormir, porque reconocí el sonido del río y porque ese sonido se fue haciendo igual hasta traerme otra vez el sueño» (p. 31). Se percibe la fuerza monumental del río, en que ha crecido ya por tres noches. Nótese el sobresalto del muchacho al despertar con la sensación de que el río le derrumba el techo de la casa. Su única protección es la cobija que tiene en la mano. Está consciente de su estado de zozobra. So pretexto de reconocer el sonido del río, el muchacho, inconscientemente anhelando tener la fuerza del río, se entrega muellemente a dicho sonido, hasta quedarse dormido, podríamos decir en el río o con el río. Hay además un paralelismo entre río y personajes que demuestra una verdadera conjunción de ánimo entre la Naturaleza y el hombre. El río comienza a crecer, lo que representa también la situación de Tacha y del narrador, que comienzan a crecer como hombres. El crecimiento del río comienza por la madrugada, que es el mismo caso de Tacha, que comienza a madrugar, pues acaba de cumplir los doce años, con lo que madruga en ella la pubertad. El narrador nos dice que estaba muy dormido, que es la propia situación del agua del río, antes de las lluvias torrenciales. Todo este paralelismo indica que el hombre se siente, rítmicamente, muy cercano a la Naturaleza, con la que se quiere asociar, y ulteriormente, fundir. En realidad, en este caso, la fusión ocurre a través del sueño (por excelencia, el estado de inconsciencia), de modo que el narrador, simbólicamente, se entrega al río.

El hombre enfrentado a la Naturaleza se encuentra hechizado. No puede evitar su asombro ante la fuerza del río, al cual regresa, fascinado. «Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura y que pasa ya muy por encima de donde debe estar el puente. Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos, viendo la cosa aquélla» (p. 32).

Resulta fundamental notar la conjetura del narrador de que el agua pase ya por encima de donde ha de estar el puente. La conjetura, opinamos, entraña un deseo inconsciente de que el agua esté tan alta y ellos tan bajos (han bajado a ver el río) de que los posea. Si el agua los absorbe, míticamente, los personajes cobrarán su potencia. De ahí el estado de aletargamiento en que caen Tacha y el narrador. No se pueden desprender del río, y pasan horas y horas mirándolo, pues están atados, inconscientemente, por el deseo de ser uno (integración) con el río.

Hemos visto que la vaca representa el único punto de apoyo para la familia de Tacha. Hay que agregar que la vaca, por su pasividad, representa una forma de impotencia según la cual se iguala a la condición del hombre. De modo que, simbólicamente, la vaca es Tacha o el hombre. Como tal, anhela también fundirse con el río (Naturaleza). «No acabo de saber por qué se le ocurriría a la Serpentina pasar el río éste, cuando sabía que no era el mismo río que ella conocía de a diario. La Serpentina nunca fue tan atarantada. Lo más seguro es que ha de haber venido dormida para dejarse matar así no más por no más» (pp. 32-33). Ante todo, nótese el nombre del animal que Rulfo escoge. Serpentina evoca la forma del meandro, que evoca, naturalmente, la forma posible del río. La asociación junta la vaca (aquí simbólica del hombre) al río. Podríamos decir que la vaca, según el nombre propio que tiene, es el río, su nombre común o forma generalizada. Nótese que el río que atraviesa es un río distinto al de siempre: es el río en estado de potencia máxima. Por eso, anhela atravesarlo. Se trata de un intento de inmersión en la potencia del río. Se halla aletargada, en estado de pasividad, dormida como el narrador en el primer ejemplo citado. Es la fascinación que la Naturaleza ejerce, en toda su potencia, sobre el hombre, inconscientemente anhelando sumergirse en ella. Es interesante notar, como Rulfo indica, que el animal, después de muerto, a través de una voltereta simbólica, se zambulle en el río, desapareciendo. Con ello culmina el proceso de integración del hombre en la Naturaleza: «Sólo dijo que la vaca manchada [como el río, cuya agua revuelta y negra produce el efecto de estar también manchado] pasó patas arribas muy cerquita de donde él estaba y que allí dio una voltereta y luego no volvió a ver ni los cuernos ni las patas ni ninguna señal de vaca» (página 33). Rulfo, sin duda, encarece lo total de la fusión (la totalidad del anhelo del hombre —inconsciente— que es el de ser todopoderoso), pues, con la voltereta, desaparecen los cuernos (parte superior) y las patas (parte inferior). La fusión es simbólica del anhelo

humano, pues notamos que no queda ninguna señal «de vaca». La eliminación del artículo determinado indica que no se trata de la desaparición de la vaca, sino, simbólicamente, de todas las vacas. El anhelo de integración resulta comunitario y universal.

El ejemplo capital del proceso que apuntamos se establece con Tacha. En ella reside el verdadero anhelo de integración con la Naturaleza, por ser la verdadera víctima de su potencia. Anticipando su situación, tenemos el caso de sus dos hermanas, perdidas simbólicamente, por no entregarse al río (potencia), sino a los hombres (impotencia). «Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima» (página 34). La perdición de las hermanas se asocia a la idea de dejarse trepar por el hombre en vez del río. En vez de establecer contacto con el río, se alejan de éste y entran en contacto con el hombre, cegadas por su aparente potencia. Nótese que se trata de una potencia de animal que el verbo trepar refuerza. Aun en este caso, el anhelo inconsciente es de entregarse a la Naturaleza y no al hombre. De ahí, que el hombre se conciba en su forma animal. Sólo que, en este caso, el proceso de integración está mal encauzado, y las hermanas terminan unas perdidas. Ahora bien, Tacha, conscientemente, no quiere acabar como sus hermanas: no se quiere perder. Su anhelo no es entregarse a los hombres, sino al río. Su anhelo no es dejarse trepar por la animalidad del hombre, sino por la fuerza del río. El ejemplo de sus dos hermanas está muy vivo en su mente. Por ello, al sentirse consciente de que ahora su destino tiene que ser el de sus hermanas, recurre, inconscientemente, al anhelo de integrarse a la Naturaleza. Nótese que Rulfo la compara ahora a un árbol, con lo que comienza el proceso de integración: «La Tacha, que va como palo de ocote crece y crece» (p. 35). Crece como ocote (potencia). Este crecimiento no resulta suficiente. El proceso tiene que culminar con la integración de Tacha al río (verdadera potencia). Así el río la comienza a trepar, invadiéndole el ser progresivamente. Es un proceso doble. Simultáneamente, Tacha se mueve hacia el río, y éste hacia Tacha, hasta culminar en la fusión anhelada: «Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende [pues está ya en el abrazo del río]. Llora con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se

arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo [nótense las comas en "y", "mientras", que indican la progresión de la creciente, ocurriendo en Tacha]. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición» (pp. 35-36). Nótese que el crecer del río resulta paralelo con el crecer de las lágrimas (el elemento agua es el factor común) de Tacha. La vemos primero llorar. A continuación, el narrador nos informa que no deja de llorar. Finalmente, el proceso culmina en un verdadero amontonamiento de agua (semejante al río), pues Tacha llora con más ganas. Se trata de un movimiento de igualación de Tacha al río. Tacha anhela ser el río, en su abundancia y potencia. Simultáneamente, el río penetra a la muchacha. La penetración, naturalmente, acontece en su inconsciente. Primero, la vemos mirar el río desde arriba. Inmediatamente, por el anhelo inconsciente, Tacha se acerca al río, y éste se mete dentro de ella. La invasión comienza: las lágrimas de Tacha se funden con las aguas del río. La penetración resulta un verdadero paroxismo. Es la apoteosis final del proceso: Tacha tiembla, se siente toda sacudida por el río, que sigue creciendo. Los pechos se le comienzan a hinchar. El agua los posesiona, al mismo tiempo que anhelan posesionarse del agua, ya que se mueven de arriba para abajo, o sea, de Tacha para el río y del río para Tacha. La circularidad del movimiento, el paroxismo y la creciente, apuntan que Tacha invade y es invadida, culminando así en ella el proceso de fusión inconsciente que el hombre anhela en su relación con la Naturaleza, a fin de adquirir su potencia.—*JOSE KOZER (123-35 82nd. Road Apt. 2 G. KEW GARDENS. New York 11415. U. S. A.).*

NOTAS SOBRE ARTE

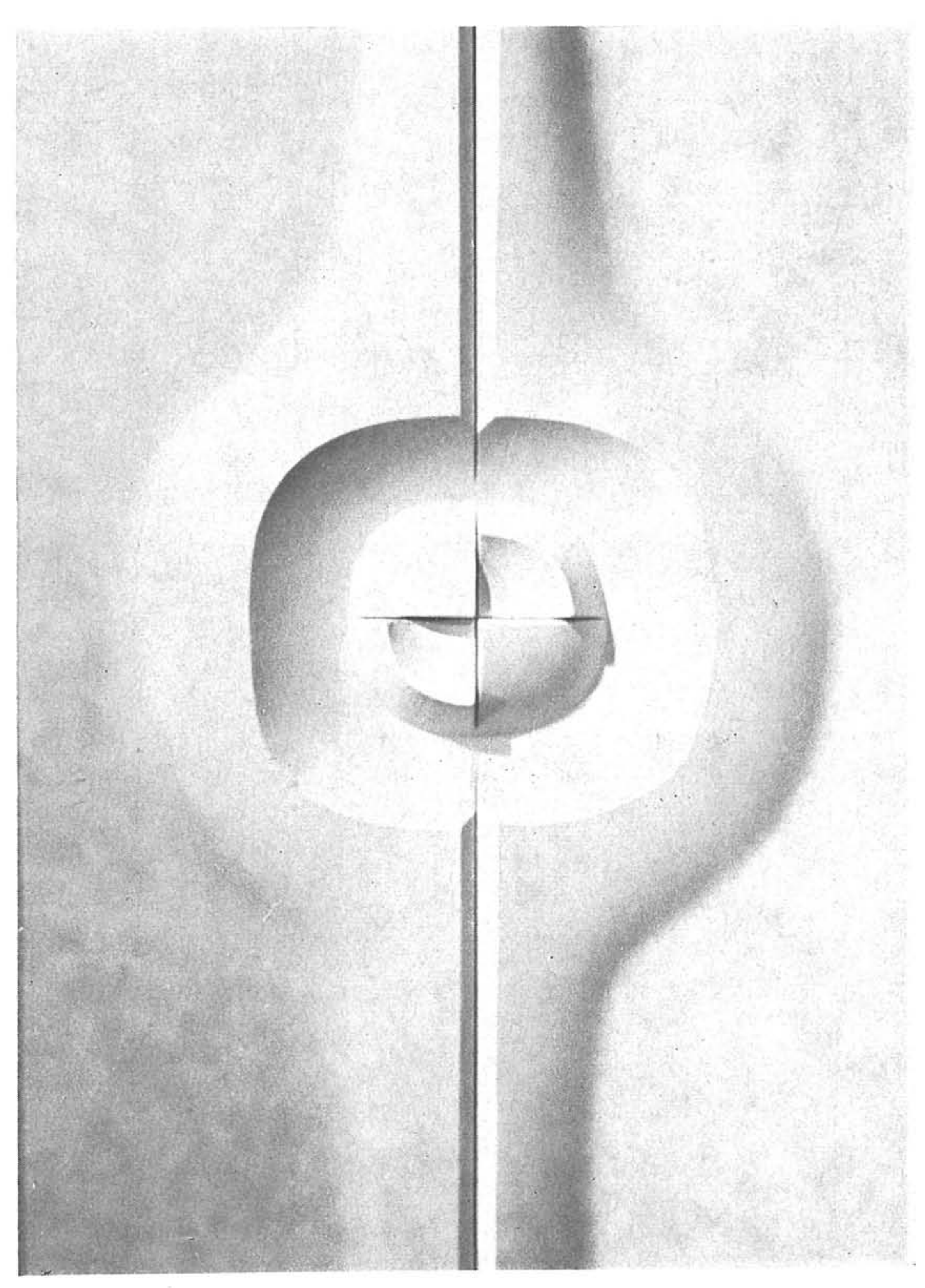
ESPACIO Y LUZ EN LA PINTURA DE CRESPO RIVERA

A partir de la exposición que recientemente ha llevado a cabo en la Galería Skira, de Madrid, Tomás Crespo Rivera, artista zamorano, tiene que ser considerado como uno de los esculto-pintores más notables del actual momento artístico español. Su obra, realizada sobre madera que pinta con un color unitario y en la que realiza entrantes y salientes a partir de una distribución constructivo-espacialista, viene a significar una síntesis de numerosas experiencias de vanguardia en las que deja sentir una dimensión característica imprimiendo un sentido especial de la forma y ofreciendo a la luz unas posibilidades de acción muy peculiares.

El resultado de la experiencia plástica que lleva a cabo Crespo Rivera alcanza toda su virtualidad y significado en las grandes concepciones muralistas, en los espacios entendidos desde un despliegue en altura y anchura llevado a cabo desde concepciones arquitectónicas a las que este tipo de pintura sirve de valiosa integración. Es, por lo tanto, una pintura de amplia concepción que no sólo se desarrolla en las grandes extensiones, sino que es en esta aplicación en donde encuentra su sentido y valoriza sus posibilidades estéticas y plásticas.

Como en la mayoría de las concepciones constructivo-espacialistas, y gracias a los espacios de sombra que las concavidades de la pintura producen, la luz es un elemento importante para el desarrollo estético de esta forma artística, por cuanto cambios en la orientación de la fuente luminosa determinan variaciones de su ordenación de elementos y de su forma que tiene más de escenografía que de concepción física real. Pero este carácter, sólo aparentemente visual y escenográfico, no quita a la pintura una entidad sustancial como forma artística, como dimensión sincera de una experimentación ampliamente entendida y como propuesta de una pintura que, por un lado, está destinada a integrarse en la arquitectura y, por otro, a marcar de una manera directa un horizonte determinante del entorno humano.

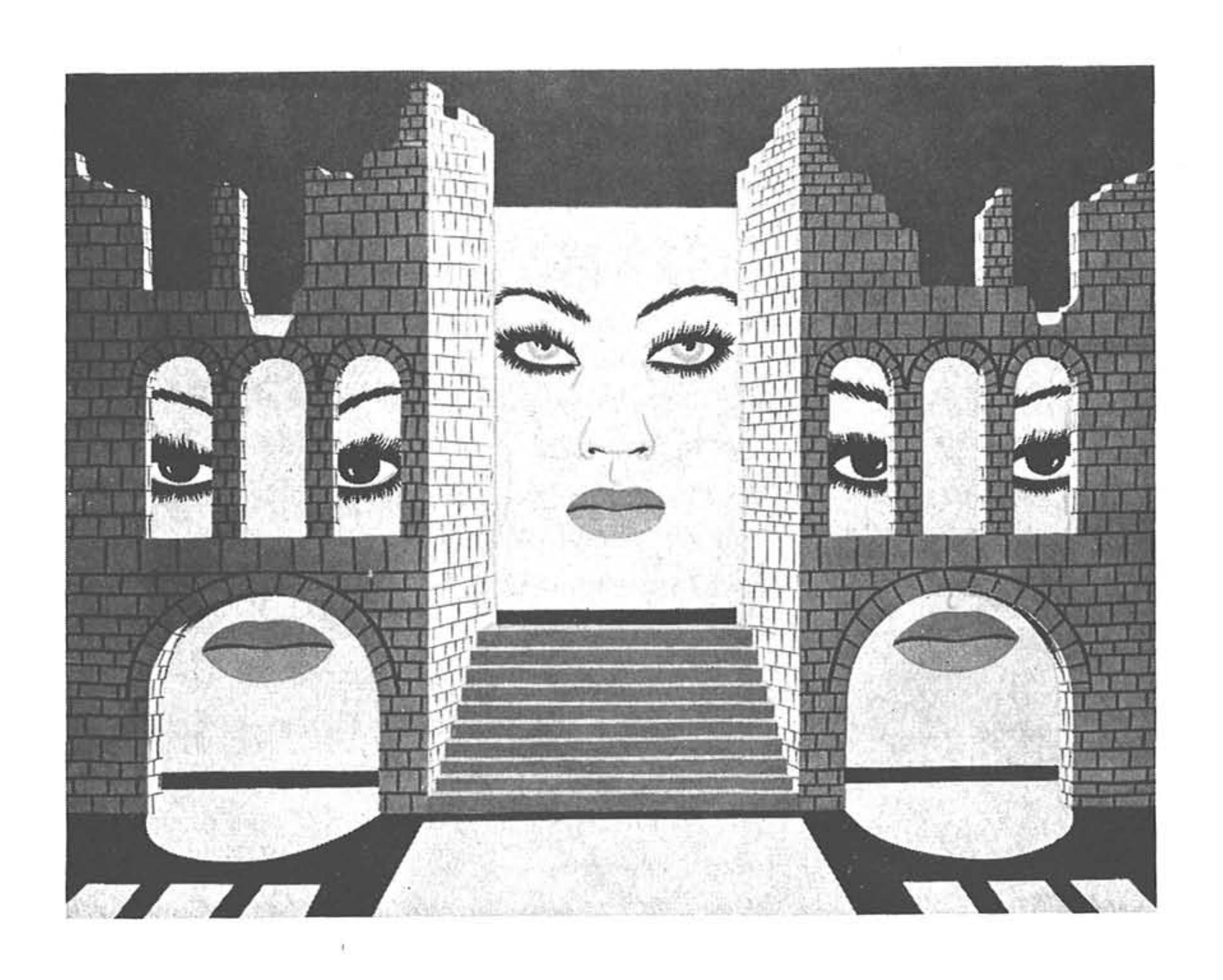
Es, por tanto, al margen de su concepto espacial, de la evolución de formas que propone, del recurso a la colaboración de la luz que convoca una pintura humana y sincera destinada a ser presencia in-

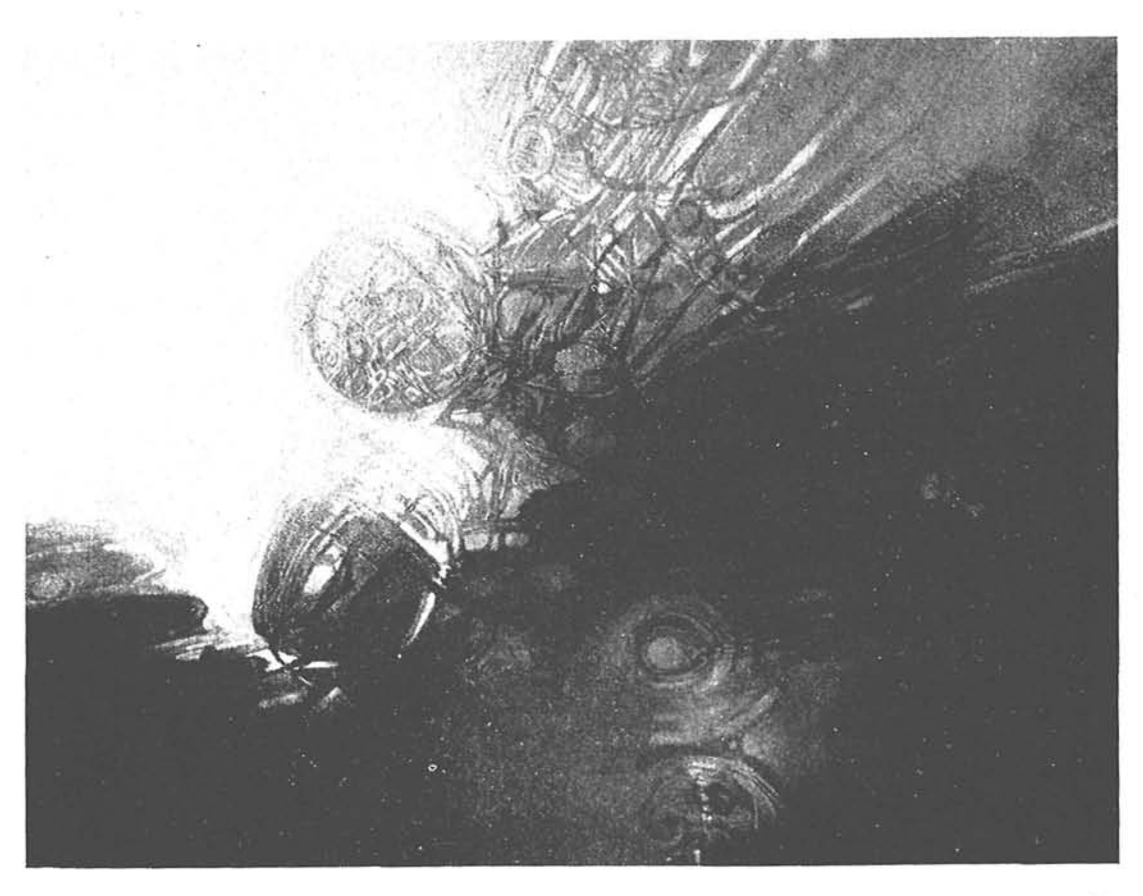


Crespo Rivera

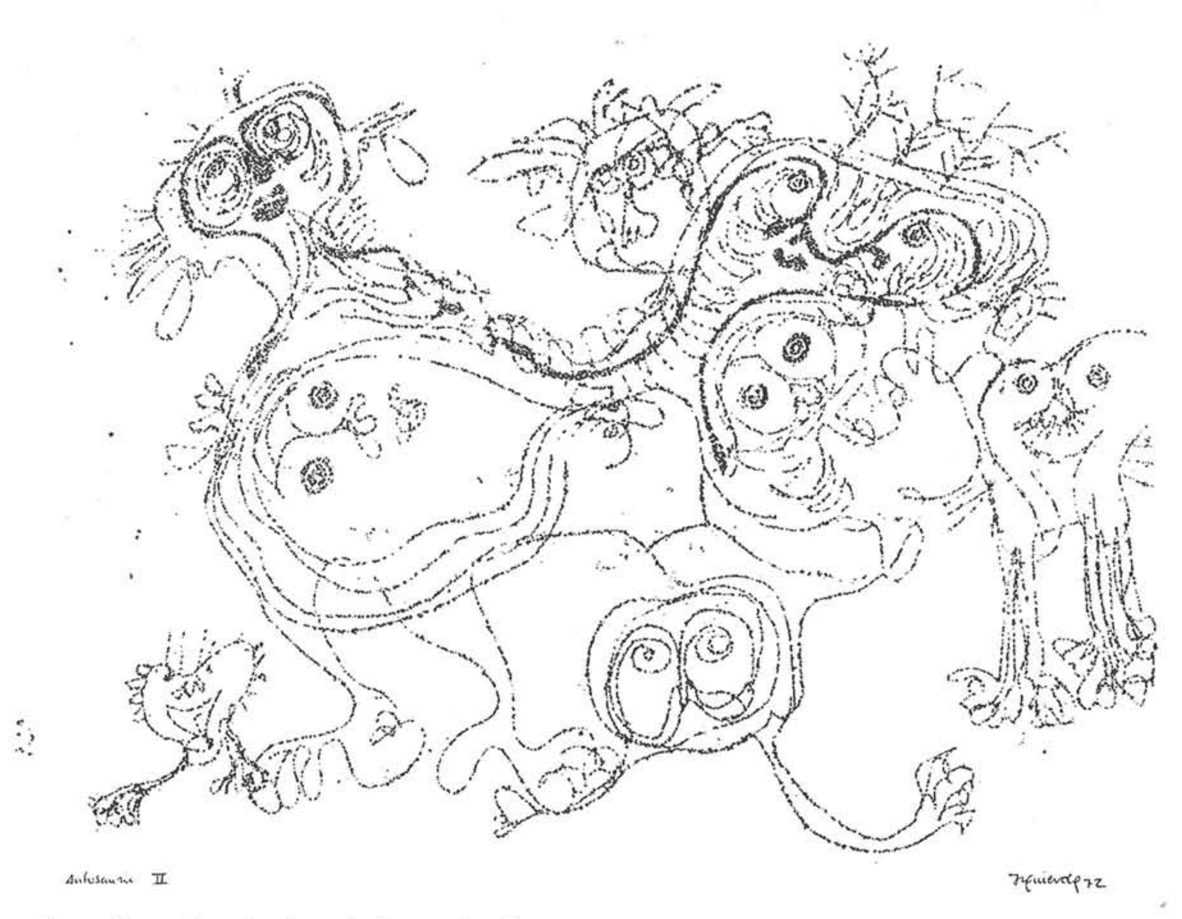


Leonor Fini





Vicente Vela



Francisco Izquierdo: *Autosaurio II*



Francisco Izquierdo: *La recua*

mediata para la vida y la contemplación del hombre, propuesta de murales y de paredes para un futuro que ya está en nuestros calendarios.

UNA EXCEPCIONAL MUESTRA DE ARTE GRAFICO

La Galería de Arte J. J. Rottemburg ha presentado una exposición de litografías originales de Alice Frey, Brayer, Camus, Canudo, Carzou, Chapelain Midy, Clayette, Dalí, Delporte, Ernest Herrero, Jacquot, Fini, Labisse, Marcel Jean, Malfaix, Miró, Pignon, Ransy, Slabbinck, Tremois, Casarely y Wolvens. La exposición ofrece la oportunidad de contemplar el desbordamiento fantástico de algunos artistas, el frenesí erótico de otros y el inteligente manejo que casi todos hacen de un mundo de símbolos y mitos.

Entre estas obras algunas son habituales para el aficionado al arte, otras constituyen novedad y sorpresa y, sobre todo, la atención se fija en las obras de Leonor Fini, muy numerosas y definidas por un juego en el que se alternan una enorme sencillez con una dominada opulencia, e igualmente las litografías de Labisse, en las que predomina el juego mágico de las diferencias y los factores oníricos se integran en la imagen de un mundo de desenfrenada irrealidad que hunde sus raíces en los desconocidos territorios de las obsesiones.

El conjunto de la muestra vuelve a familiarizarnos a través de la obra gráfica con las dimensiones fantásticas que el arte contemporáneo, sobre todo en sus vertientes simbólicas y surrealistas, ha prodigado, por ello, contemplar algunas de estas litografías, es abrir una ventana a un mundo mágico cruzado por ramalazos de pasión y de locura en el que las imágenes suscitan decisiones como si fueran las claves de un código secreto e inaccesible.

LA MAJESTUOSA MAESTRIA DE VICENTE VELA

La experiencia española de las distintas tendencias y técnicas se caracteriza por una manera especial de ver y entender la pintura de vanguardia, que en la mayoría de las ocasiones no obedece a los rígidos cánones de una disciplina estética, sino a los imperativos de una tarea personal.

En el desarrollo de la abstracción española estos aspectos se manifiestan con gran claridad, los artistas no siguen los postulados

del informalismo tradicional, sino que inventan fórmulas y experiencias que en ocasiones constituyen una colosal innovación y en otras representan la afirmación de un estilo personal y vivo.

Puede servir de ejemplo el pintor andaluz Vicente Vela, que en estos días expone una muestra de su arte, ejemplo de concisión y de coherencia, en la Galería Skira, de Madrid. Vela comenzó practicando un informalismo peculiar, continuó acentuando las relaciones espacio-color y la dialéctica de la forma y en 1970 presentó en el Museo Español de Arte Contemporáneo una obra que era desarrollo temático del momento precursor a la formación del cosmos, cuando fuerzas y energías difícilmente identificables se aprestaban para ser.

En la actualidad, la pintura de Vela se dirige a reflejar un previsible apocalipsis, un final de la existencia y del cosmos que sólo parcialmente tiene perfiles de extinción catastrófica y en la mayoría de las ocasiones se disuelve en una imagen de blanda mansedumbre que el artista apoya en una técnica escueta en la que reduce la materia pictórica a límites mínimos.

Con ello, aun cuando Vela se integra en el proceso general por el que los artistas tradicionales abandonan la figuración, su huida va caracterizada y definida por un planteamiento totalmente personal sin la menor concesión mimética, sin utilizar nada que no sea fruto de coherencia investigadora y de su laboriosidad.

LAS FANTASIAS CRITICAS DE FRANCISCO IZQUIERDO

Dibujante y grabador, Francisco Izquierdo había llevado a cabo ya una simpática exposición de imágenes de santos populares recreados con singular gracejo y desde una concepción personal de la línea y del estilo. Ahora en la sala de arte de la infatigable y cordial Librería Rayuela presenta su «Autosaurio», desarrollo temático de un mundo de lo grotesco y lo inconciliable en el que la versión de un mundo fantástico le permite hacer la crítica posible del universo que habitamos.

En trabajos ejecutados a punzón, mocalcos y monotipos y en dibujos a tinta china, Izquierdo reinventa el paisaje, saluda a un pintor rupestre como si fuera un contemporáneo y nos presenta estupendos autosaurios capaces, como sólo los seres humanos lo son, de soportar varias caras y de coexistir con muy diversas e incluso contrapuestas intenciones.

Dentro de este planteamiento Izquierdo enlaza y desvela toda una dilatada teoría de un singular humorismo, sin sarcasmo ni amar-

gura, que aunque se expresa en un tratamiento informal de mitos e imágenes que exigen un considerable bagaje cultural, da a todos estos elementos un sentido popular, una expresión sincera e inmediata despojada de énfasis y expresada en un lenguaje claro y directo.

Una doble maestría de técnica y de dibujo, un manejo sobriamente disciplinado de las distintas posibilidades que la línea ofrece sirven a Izquierdo para que éste experimente que oscila entre la broma amable y la sátira sin crueldad sea ante todo un ejercicio mayor de dibujante, una demostración, un conjunto de talentos poco comunes en el arte de ordenar y asociar las relaciones lineales.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

LA «BALADA DEL GÜIJE», DE NICOLAS GUILLEN: UN POEMA GARCILORQUIANO Y MAGICORREALISTA

La «Balada del güije», que forma parte de la colección *West Indies Ltd.*, publicada en 1934 (1), es una de las composiciones más alucinantes de Nicolás Guillén, comparable a su «Sensemayá», a «Una canción en el Magdalena» o a varios poemas de Federico García Lorca; por ejemplo la primera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* Como García Lorca, su maestro y amigo, es Guillén un gran virtuoso de la magia verbal. Tanto Lorca como Guillén poseen la facultad de ver el mundo alrededor con ojos de niño (2), y también como en los juegos infantiles, usan las palabras muchas veces no tanto por su valor semántico como por lo que tienen de conjuro mágico, al combinar sus propiedades acústicas con evocaciones de imágenes llenas de misterio y de terror. En ambos casos se trata muchas veces de la visión del mundo físico como de un conjunto de fuerzas sobrenaturales en conflicto entre sí o dirigidas contra el hombre. Así ve los fenómenos naturales también el hombre primitivo, que se los explica por medio de mitos.

La magia verbal desempeña, sin embargo, una función mucho más importante en la poesía de Guillén que en la de Lorca. Con toda la

---

(1) Nicolás Guillén: *Sóngoro cosongo, Motivos de Son West Indies Ltd., España* (Buenos Aires, Losada, 1967), pp. 62-64.

(2) Según Juan López Morillas, Lorca «tiene la sencillez e impulsividad del niño, y casi nos atreveríamos a llamarle pueril a no ser por el sentido peyorativo que a menudo se asocia a este vocablo» (García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el *Romancero gitano*, en su colección de estudios literarios titulada *Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Lorca, Marías*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, p. 201).

indudable originalidad de su técnica y el deslumbrante frescor de sus imágenes primitivas y míticas, el uso de la magia verbal por Lorca no pasa de ser un recurso poético, muy eficaz por cierto, pero también muy refinado, muy culto.

En comparación con la de Lorca, la poesía de Guillén es mucho más primitiva, más visceral, mucho más cercana de los mitos atávicos, casi como si en su composición no interviniera la escritura, como si Guillén fuese un analfabeto, o mejor, según la expresión de Ezequiel Martínez Estrada, un *ágrafo* (3) (se trata de una impresión falsa, naturalmente. Guillén es un poeta muy culto; él también; pero comparado con Lorca, aún más cercano del pueblo, de sus creencias y de su manera de sentir). El lector —o, mejor aún, el oyente— de la poesía de Nicolás Guillén recibe en un grado superior la impresión de asistir a una ceremonia mágica, a un rito animista. El ritmo de los versos de Guillén, directamente inspirado por el de la danza ritual del *vodú,* naturalmente es el factor principal de esa impresión. Pero además, en varias de sus composiciones, Guillén asume directamente la postura del *shamán* o adivino que recita una fórmula mágica. Este es el caso del poema «Sensemayá», subtitulado «Canto para matar una culebra», en que el vocablo sibilante *sensamayá,* repetido a compás y entrelazado en el ritmo de la rumba (casi se oyen en el fondo los bongós y las maracas) debe hipnotizar la culebra, y sobre todo a los ya no tanto oyentes como participantes del ritual (4).

En cuanto a la «Balada del güije», tenemos una situación algo análoga. No por el ritmo, ya que en casi toda la «balada» el verso es precisamente el garcilorquiano del *Romancero gitano.* Sólo de vez en cuando, sin salirse el poeta del marco octosilábico del romance, introduce el tono y el compás de la música afrocubana:

mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja.

Tanto por su forma métrica como por su estructura se ubica la «Balada del güije» de lleno en la tradición poética castellana con

---

(3) *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* [Montevideo, Arca (1966)], p. 47.

(4) «Sensemayá», en *Sóngoro cosongo,* pp. 68-70. El poema «Sensemayá», al parecer, está relacionado con la práctica de la ofiolatría, o culto de la serpiente, de los ñáñigos. Véase Juan Luis Martín, *Ecué, Changó y Yemayá* (La Habana, Cultural, S. A., 1930), p. 98: «En la generalidad de los casos, la ofiolatría se presenta siempre en liturgias idólatras, y en ellas vemos juntas a mujer, serpiente y tambor.» O más adelante: «Agua, mujer y serpiente, con el árbol original (la palma), aparecen en la tradición fundamental del ñañiguismo» *(ibid.).* En mi análisis de la «Balada del güije» voy a apoyarme, para explicar las creencias folklóricas afrocubanas, en el estudio de Juan Luis Martín, publicado apenas cuatro años antes que el poema de Guillén, y que probablemente le sirvió de fuente de información para sus conocimientos de las creencias del pueblo. Y Guillén no es el único escritor cubano que se habrá visto influenciado por el libro de Martín, cuyo título, además del contenido, también se ve reflejado en la primera novela de Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-O,* publicada en 1933.

su uso tan típico del estribillo de dos versos, primero al principio del poema y luego repetido a intervalos regulares:

¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!

Pero el mismo estribillo es también una fórmula mágica, un conjuro. Así desde el principio mismo del poema entramos en un mundo de magia, de seres sobrenaturales, que la encantación debe exorcizar. Los *ñeques* y los *güijes* son espíritus malignos que habitan los ríos y que atacan sobre todo a los niños para llevárselos. Más adelante, en el poema los tenemos descritos:

Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas torcidas;
sus largas orejas, rectas (5).

La «balada» está presentada en forma de una canción de cuna (6). Una madre está velando a su niño, repitiendo el conjuro para mantener a distancia los malos espíritus, y, mientras tanto, su pensamiento y su imaginación vuelan.

Es decir, tenemos aquí una situación algo análoga con la de «La monja gitana», en el *Romancero gitano,* de Lorca, donde la monja transforma en su mente los objetos inanimados en algo vivo:

La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba (7).

---

(5) La creencia en los *güijes* y los *ñeques* está descrita con muchos pormenores en el libro de Martín. Así, los *güijes* o «jigües, espíritus de los ríos de todas las mitologías africanas, por lo menos en Cuba, son los *cocos* fluviales. Hacen travesuras a los viandantes y 'se llevan a los chicos que se bañan en los ríos sin el consentimiento de los padres'. Los jigües son enanos según las tradiciones» (p. 38). Para los *ñeques,* que pueden ser enanos o gigantes, véanse pp. 38-39.

(6) La idea misma de utilizar la forma de una canción de cuna para su poema pudo haberle sido sugerida a Guillén por García Lorca, ya que éste, en la primavera de 1930, pronunció en La Habana una serie de conferencias, entre las cuales una se titula «Las nanas infantiles». Véase Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963), p. 1906. El texto de la conferencia está reproducido en las páginas 91-109 de las *Obras completas.* Algunas de las ideas de Lorca me parecen particularmente reveladoras para la inteligencia de la «Balada», por ejemplo, «Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país» (p. 93); «Ya sabemos que a todos los niños de Europa se les asusta con el 'coco' de maneras diferentes... La fuerza mágica del 'coco' es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones... Se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas que defienden, dentro del peligro, de otros peligros mayores, porque no tienen explicación posible» (pp. 97-98). Nótese que para Guillén el «coco», que es el *güije,* recibe una forma mucho más concreta, que corresponde a la mayor importancia que el mundo sobrenatural tiene en América en comparación con Europa.

(7) *Op. cit.,* p. 433.

Es también la situación de Preciosa, en el romance «Preciosa y el aire», para quien el cálido viento nocturno es un

sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes (8).

Del mismo modo, en el poema de Guillén,

Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.

Es indudable aquí la influencia directa de Lorca. Piénsese, por ejemplo, en los celebrados versos del romance «La casada infiel»:

y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río (9).

O, más cerca en el tiempo, en la colección de Lorca *Poeta en Nueva York,* veamos el poema «Ciudad sin sueño», subtitulado «Nocturno del Brooklyn Bridge»:

Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres
que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por
las esquinas
al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna pro-
testa de los astros (10).

Según Juan López Morillas, «el mundo poético de Lorca emerge de un fondo de violencia, y algunas de sus imágenes más felices incorporan la violencia voluntariosa y transitiva de las cosas inanimadas... El mundo se afirma en el choque espasmódico de sus formás» (11). Se puede decir exactamente lo mismo de la poesía de

(8) *Op. cit.*, p. 427.

(9) P. 435.

(10) P. 492. Los poemas de esta colección fueron compuestos en 1929-1930, es decir, poco antes de que Guillén escribiera los incluidos en *West Indies Ltd.*, que incluyen la «Balada del güije». *Poeta en Nueva York* sólo se publicó póstumamente, pero Guillén debió conocer los poemas que componen la colección al paso de Lorca por Cuba en 1930, cuando los dos poetas se hicieron amigos influyéndose mutuamente. La colección *West Indies Ltd.*, se publicó por primera vez en 1934.

(11) P. 207.

Guillén. Así, de una manera muy lorquiana, transformado en un monstruo sobrenatural

De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.

Pero Guillén va más allá de la imaginación mítica o superrealista garcilorquiana, e inspirándose a fondo en el folklore afrocubano, mucho más rico en elementos sobrenaturales que el gitano de Lorca, nos presenta todo un mundo poblado de seres fantásticos. Además, y aquí creo que radica la diferencia fundamental entre los dos poetas, ve *toda la realidad* a través del prisma de ese folklore, identificándose con él por completo. Eso a pesar de que el lenguaje de la «Balada del güije» es el castellano universal y culto y no el habla pintoresca de los negros cubanos. Con la excepción del estribillo, el vocabulario del poema es de lo más castizo (Guillén ya había escrito poemas en el habla de los afrocubanos; por ejemplo, todos los incluidos en la colección *Motivos de son*, fechada en 1930). Pero veamos un poco más de cerca la manera cómo este prisma folklórico ha transformado la realidad objetiva. Todo está visto a través de la conciencia supersticiosa de la madre del niño. Los viajeros estrangulados por los invisibles dedos del río, deben ser personas desconocidas cuyos cadáveres han aparecido misteriosamente en el río, víctimas de asesinatos, suicidios o accidentes. Aquí es un mito, un mito que podría ser «lorquiano», el que explica esas muertes misteriosas (12).

Los cocodrilos o caimanes, que viven en el río y que en la noche acechan a sus víctimas, son vistos en el poema no como seres dotados de vida individual, sino como meros apéndices, las «uñas» del río. Los espíritus malignos llamados ñeques y güijes habitan el río («pueblan las aguas inquietas») y salen de noche para chupar la sangre de sus víctimas:

¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!

---

(12) Véase el capítulo «Poeta de mitos», en López Morillas, *op. cit.*, pp. 198-203. También el libro de Gustavo Correa *La poesía mítica de García Lorca.* (Eugene, University of Oregon Press, 1958.)

Las olas del río forman redondeces y arrastran objetos misteriosos que apenas se ven desde la orilla y que parecen ser carapachos de tortuga o cabezas de niños negros. Según la creencia popular, en los carapachos de tortuga se esconden los ñeques y los güijes (13). De modo que ya los primeros versos descriptivos del poema (los que siguen al estribillo) crean un ambiente de terror multiplicado por la angustia ante lo misterioso:

Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.

Y, presa de terror, la madre amonesta a su hijo:

¡Huye, que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja.

El collar, con cuentas de azabache, de coral, o de caracoles, debe proteger al niño, pero la precaución resulta inútil, ya que «Changó no lo quiso» y el niño muere (14).

En su estructura, la «Balada del güije» es un poema bastante complejo, ya que al mismo tiempo que canción de cuna es un *planto,* es decir, un lamento fúnebre, como las *Coplas a la muerte de su padre,* de Jorge Manrique, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías,* de Lorca, y la *Elegía a Jesús Meléndez,* del propio Guillén. A la manera de los novelistas de la posguerra, como Rulfo y Carpentier, en la «Balada», Guillén efectúa la fusión, en un solo plano, de tres tiempos cronológicos: el pasado, el presente y el futuro. La madre del poema arrulla a su niño en el presente, teme y trata de ahuyentar las desgracias que pueden ocurrirle en el futuro, y llora su muerte, acaecida en el pasado:

(13) Según J. L. Marín, «las jicoteas, según parece, son buen albergue para los ñeques: en muchos altares brujos figuran estos quelonios» (p. 40).

(14) Hablando de los jigües y ñeques, dice Marín: «Todos estos seres, que pueblan el aire, la tierra, los explosivos, todo cuanto existe, parecen depender de Changó» (p. 38). «Changó es quien impera sobre ellos, quien los manda y los obliga a salir de los watu de que se han posesionado» *(ibid.).* Changó es la divinidad principal del vodú afrocubano, identificada popularmente con Santa Bárbara, y a veces con San Jorge. Para el culto de Changó, véanse las páginas 42-43 y 53-56. En cuanto al poder mágico del collar, «para contrarrestar los malos efectos (de los ñeques) es preciso portar talismanes especiales: collares de azabache, de azabache y coral, de caracolas, o de otra clase, según la especie del ñeque, o de las manifestaciones de éste» (p. 39).

Mi chiquitín, chiquitón,
sonrisa de gordos labios,
con el fondo de tu río
está mi pena soñando,
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...

Para la madre fueron los *güijes* los que, saliendo del río, le chuparon la sangre al niño hasta dejarlo muerto. Esta es la explicación mítica o, si queremos, supersticiosa de la trágica muerte del niño negro.

La explicación objetiva, «científica», debe ser que el niño se ha muerto de paludismo, o tal vez de tuberculosis. En las regiones tropicales, es en los lugares bajos y húmedos, en los estuarios y en los valles de los ríos, que el paludismo suele causar la gran mayoría de sus víctimas. El pueblo, ignorante del papel que en la propagación de la enfermedad desempeñan los mosquitos, intuyendo, empero, la relación directa entre los síntomas del paludismo y los ríos, a cuyas orillas éste impera con más fuerza, da en una explicación mítica del misterio, en que son los ñeques y los güijes los causantes de la enfermedad. La tuberculosis, con sus complicaciones, como la meningitis, también hace sus estragos principales en los lugares bajos y son los niños sus víctimas principales. En la creencia popular, estas dos enfermedades y otras más, como el raquitismo, la difteria, la tos ferina, las infecciones digestivas, etc., muchas veces se confunden unas con otras, y, como se ha dicho, muchas veces se las atribuye a la intervención de divinidades maléficas más bien que a causas naturales (15).

Así, en la «Balada», además del elemento misterioso o sobrenatural hay que observar un fuerte acento de protesta social, aunque aquí expresada de una manera más bien indirecta. Parece que Guillén critica aquí no sólo la pobreza y falta de atenciones médicas que conducen a muertes como la del niño en el poema, sino también la ignorancia en que está sumido el pueblo, y que como únicos medios de defensa contra las enfermedades cuenta con collares mágicos y conjuros. De este modo, la «Balada del güije» no desentona en absoluto dentro de la colección de *West Indies Ltd.*, toda ella de crítica social muy acerba.

(15) «Las enfermedades prolongadas, los ataques histéricos, son, en ocasiones, el producto de las manifestaciones del ñeque.» (Martín, p. 39.)

La muerte del niño está descrita muy gráficamente. El güije

Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.

En esta descripción se pinta a la vez la agonía de la víctima y la rápida descomposición del cuerpo después de la muerte.

Como vemos, a pesar de la gran importancia que en la «Balada del güije» tiene el mundo sobrenatural, de hecho el poeta no se ha salido del realismo objetivo más estricto. Lo sobrenatural constituye únicamente la visión subjetiva de la madre del niño muerto. García Lorca procede de la misma manera en algunas de sus composiciones del *Romancero gitano,* como, por ejemplo, en «Preciosa y el aire». Sólo que el elemento sobrenatural ocupa un puesto mucho más grande en el poema de Guillén, ya que está basado no en una inspiración personal del poeta, como es el caso de muchos de los mitos creados por Lorca, sino en una creencia generalizada, la de los ñáñigos.

Esta manera de proyectar la realidad, a través del prisma de la cosmovisión folklórica, es lo que los críticos y autores hispanoamericanos han dado en llamar *realismo mágico.* Se han dado muchas definiciones de este término, pero ciñámonos a la que ofrece uno de los representantes principales del movimiento mágicorrealista, el novelista Miguel Angel Asturias, perteneciente a la misma generación que Nicolás Guillén:

> *Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como en el caso de los indios. No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo «realismo mágico». Hay más: una mujer que al buscar agua en la fuente se precipita al abismo o un jinete que se cae del caballo u otros accidentes diarios, esos* faits divers *como podría decirse, se transforman sucesivamente en asuntos mágicos si existe el fundamento correspondiente. Para el indio o el mestizo ya no es la mujer la que se precipita al abismo, sino el abismo el que la atrajo porque la necesita para transformarla en serpiente, en fuente o en cualquier cosa que*

uno pueda imaginar. Y el jinete no se cayó
del caballo porque había tomado unas copas de más,
sino una piedra contra la cual se rompió la cabeza
al caer lo «llamó» o porque el río o el arroyo
en que se ahogó lo «llamó». Así surgen historias
que se llaman leyendas (16).

Hasta ahora el término *realismo mágico* se ha aplicado sobre todo a la literatura en prosa: la novela y el cuento, pero no hay inconveniente en que su uso se extienda también al ámbito de la poesía. De todos modos, la definición que de él ha dado Asturias viene de perlas para describir lo que ocurre en la «Balada del güije». Hasta cierto punto, en la medida en que su poesía también se inspira en las creencias populares. García Lorca es también un poeta magicorrealista, como lo serían muchos otros escritores de diferentes épocas y de diferentes culturas, pero para mí Lorca es un poeta mucho más individual, y así participa más del movimiento suprarrealista. Mientras que Nicolás Guillén, en varias de sus composiciones, como la «Balada del güije» y «Sensemayá», es un magicorrealista por excelencia. Además, si una característica importante del realismo mágico, amén de su visión sobrenatural, es su tono trágico y de protesta social, como ocurre las más de las veces en las obras representativas del movimiento, entonces también por este lado la «Balada del güije» viene a ser uno de los primeros escritos verdaderamente magicorrealistas de Hispanoamérica (17).—*ANDRE MICHALSKI. (Embajada del Canadá. Apartado 587. MADRID).*

(16) Günter W. Lorenz, «Diálogo con Miguel Angel Asturias», *Mundo Nuevo*, 43 (1970), p. 49.

(17) Este elemento de la protesta social también está presente en el *Romancero* de Lorca, para quien el gitano, al igual que el negro de Guillén, es un «*enfant contrarié*, esto es, empujado, oprimido y con frecuencia aniquilado por sus mayores» (López Morillas, p. 203).

CIRCUNSTANCIALIDAD Y UNIVERSALIDAD EN LA LIRICA DE ANTONIO HECTOR GIOVANNONI

Querer vivir con adecuado rigor, con intensidad plena, en América del Sur; intentar una actitud que de alguna manera suponga una cierta justificación esencial, impone una lucha despiadada entre lo circunstancial y lo absoluto, entre lo monstrenco y Dios: una tensión a veces irresistible si quiere sostenérsela con suficiente coherencia.

La cotidianidad degradada nos asalta, o nos corroe, con su presencia de irrealidad poderosa y enmascarada.

Esa tensión se hace presente con persistencia obstinada en toda la obra, y en la vida, de Leopoldo Lugones, suma creadora hasta ahora desaprovechada por una crítica trivial que precisamente se deleita en el consumo de la cotidianidad degradada, como ha sido desaprovechada hasta ahora, aunque no en la misma medida, la suma creadora de Miguel de Unamuno, unas y otras tan comparables según la certera indicación de Alfonso Reyes, con esa tendencia a la autonegación que caracteriza a los pueblos de habla hispana, que no sabemos afirmarnos en las conquistas de nuestras propias culturas y seguimos el camino de otras no siempre codiciables.

Esa tensión se hace presente también en la rigurosa tenacidad del estilo de Ezequiel Martínez Estrada, aparece contrapuesta a la aparente irrealidad del estilo de Jorge Luis Borges, y en la palabra esencial de la lírica de Antonio Machado o en la gracia dialéctica de Juan de Mairena o Abel Martín.

Parecería que aquí concedemos como característica de la situación sudamericana una tensión que caracteriza a la condición humana y, por tanto, a todas las culturas y a todos los países. Pero en los pueblos de tradición milenaria funciona ya, por eso mismo, un entrenamiento espiritual muy rico en ese esfuerzo por rescatar lo particular, y la cotidianidad se encuentra, por decirlo así, con una mayor dosis de universalidad, sin que esta situación deje de tener los inconvenientes a que en seguida aludiremos. Además, esta cotidianidad aparece en gran medida segregada por estas culturas mismas, sin que hayan llegado en gran parte a sus playas como desecho de otras cotidianidades.

De tal manera que el sudamericano que de alguna manera quiere ser se encuentra por un lado frente a una situación adámica, con una vida planteada como posibilidad inédita donde puede moverse con

libertad absoluta —de ahí su soberbia congénita, su orgullo descomedido frente a los hombres de otros pueblos trabados por las formas estereotipadas de su larga tradición y/o por los esquemas robóticos impuestos por la organización tecnocrática—, pero al mismo tiempo frente a un cuasi vacío, una escasez de apoyaduras vitales, una presencia masiva de los desechos que funcionan en su cotidianidad.

Esta situación ha producido en las culturas de América del Sur la exacerbación de un peligroso espejismo universal que hace suponer que *lo absoluto está* en *tal o cual lugar del planeta* o *en tal o cual tiempo,* cuando se trata más bien de un constante desafío de la historia que cada lugar y cada tiempo debe enfrentar por su cuenta y riesgo.

Sólo nos queda asumir unas ciertas experiencias eficaces, pero no importar unos ciertos resultados. La imitación de contenidos de cualquier lugar y tiempo nos conduce a la mayor de las falsificaciones.

La cosa es más grave cuando imitamos gestos de *lugares* donde lo absoluto *nunca* ha resplandecido.

El haber comprendido con lucidez genial esta situación quizá sea una de las constancias más iluminadoras de la obra de Miguel de Unamuno, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges.

Queremos incorporar a esta problemática y a esta tradición la poesía de Antonio Héctor Giovannoni (1).

La poesía de Giovannoni consiste fundamentalmente, creemos, en una búsqueda de lo absoluto, de Dios, desde la cotidianidad más degradada, y frente a ella.

Esta búsqueda funciona en varios planos y queda configurada a través de varios módulos expresivos.

El primer acierto imaginativo, y espiritual, de este libro, es su insistencia en partir de la imagen del niño, del ser desnudo e incontaminado, de la situación adámica —y su insistencia en volver a ella— para construir su mundo.

Esta imagen del niño como condición espiritual para acceder al ser, a la poesía, o a Dios —que viene por lo menos desde los Evangelios y permanece constante en la poesía europea— adquiere una nueva dimensión desde la perspectiva sudamericana.

La imagen del niño acompaña al yo-poético en su devenir, en su avanzar por su tiempo personal y en su avanzar por el tiempo del poema —a veces aparece oculto pero reaparece—, en su enfrentarse con un Dios que a veces está ahí, a veces es sólo una apetencia.

---

(1) Antonio Héctor Giovannoni. *Viaje al fondo de mis genes,* Madrid, 1971.

La movilidad de los polos estructurantes fundamentales concede a este mundo su condición, su estilo, su consistencia: su auténtica realidad poética.

Dos polos fijos habrían arquitecturado una perturbadora crispación interior, una falsedad, una irrealidad. Una no-poesía.

Esta auténtica realidad poética queda confirmada por la tensión entre otros polos estructurales.

Este yo-niño/no-niño que se enfrenta con un Dios que Es y no Es, que aparece y se ausenta, es además un ser dividido.

Siente sobre su persona muchas realidades que le vienen desde diferentes espacios y tiempos. Las siente como suyas y como no suyas, como que integran su ser y lo desintegran, como que no alcanzan a fundirse en una unidad pero de alguna manera se incorporan a la unidad que las tolera para poder seguir viviendo. Lo forman y lo deforman. Le sirven de apoyo y lo traban.

Frente a este niño-no-niño, dividido por acumulaciones temporales y espaciales, situado frente a Dios que aparece y desaparece, está el mundo del no-yo, del no-ser, de la falsificación, de la nada.

Abarcando estas tensiones estructurales, y vitales —para insistir en el pleonasmo—, se proyecta una tensión última, que cierra el círculo infernal: porque el yo-poético no agota su ser en ser un contemplador, un ser paciente, un ser receptáculo de esos polos estructurales, sino que intenta también ser un ser activo, un ser que quiere insertarse en la realidad, modificarla; vivir en la historia.

Este yo-niño que acompaña el yo-poético enfrentado ya por múltiples tensiones, siente la necesidad de enfrentarse con la poderosa y compacta máquina de realidades alienadas en que el mundo moderno se ha convertido.

Y este mundo dispone de la fuerza incontrastable de sus poderes inextricablemente interrelacionados, pero también la fuerza de su capacidad de enmascaramiento, de simulación, de representación. Puede así aplastar las realidades que intentan penetrarlo, o puede reasumirlas, transformarlas en su propia sustancia como un fabuloso dragón atómico.

No obstante esta voluntad de praxis, si bien aumenta las tensiones hasta una dimensión trágica, salva el yo-poético de una entrega a lo Casual, a lo Indeterminado, a lo Probable, a lo Ambiguo, a lo Plurivalente, para emplear las categorías con que habitualmente quiere explicarse parte del arte contemporáneo. Es así una fuerza trascendente

de una doble dimensión: está por encima de las otras tensiones, se vuelve sobre ellas y las exacerba, y al mismo tiempo las supera.

* * *

Para comentar *Viaje al fondo de mis genes* hemos preferido comenzar por dibujar su situación histórica y, consecuentemente, por establecer la configuración de su sentido.

Mucha crítica al uso, o al abuso, obsesionada por la célebre boutade de Mallarmé, temerosa de cometer el pecado capital de una «crítica de contenidos», se ha entregado a un formalismo desenfrenado, por más que rechace expresamente esta categorización. Pero, como hemos señalado en otra parte (2), subyace aquí un problema epistemológico insoslayable: no sabemos si algo es una «forma», y no un fracaso, una nada, la muerte expresiva, si no señalamos el «sentido» de esa forma.

Es claro que el mundo de la obra poética que comentamos no es sólo un «decir», sino también un «hacer».

Pero es también un decir. Liberado de la boutade de Mallarmé, cuya vigencia esteriliza mucha poesía y mucha novela contemporánea, Giovannoni rescata para su mundo poético el valor de las ideas y de los pensamientos, unas ideas y unos pensamientos que funcionan en una estructuración homóloga a la estructuración que las ideas y los pensamientos tienen en el mundo no poético.

Estos pensamientos, además de «decir», «hacen»: se contradicen, se apoyan, luchan y se continúan en una agresión dialogante organizada de acuerdo con el sentido antes configurado. Y saltan sobre el lector, en un afán de comunicación (3).

La textura de este mundo constituye, por fin, un elemento configurativo confirmatorio.

Desde su horizontalidad y desde su verticalidad.

---

(2) «Miguel de Unamuno: Ideas para una antología de la novela actual», *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 24, marzo-abril 1971.

(3) La búsqueda de lo universal queda así en esta poesía enfrentada desde una multiplicidad de perspectivas que significan, ellas mismas, una configuración de la totalidad: desde los diversos horizontes espaciales y temporales, desde los varios niveles de realidad o de lenguaje, desde la riqueza imaginativa o estructural, desde la organización sintáctica y desde el verso. Pero sobre todo desde la afirmación del yo-poético, afirmado en el yo-personal que se enfrenta por un lado con Dios y por otro con la realidad no poética. Esta totalidad del *compromiso* poético, y humano, salva a esta poesía de cualquier parcialidad, pero también de cualquier generalidad; de cualquier provincialismo, pero también de cualquier cosmopolitivismo o de cualquier internacionalismo; de cualquier frivolidad, pero también de cualquier 'espiritualismo' o 'esencialismo'. Usamos, por supuesto, la palabra *compromiso* con un sentido polémico, pues se trata del ser humano total el que aquí se compromete, y porque los problemas que hemos enfrentado tienen vigencia en todos los ámbitos de la realidad: también en el plano de la política, o de la educación, o de la economía...

Las sucesivas presencias del niño desvalido que acompaña al yo-poético, el acercamiento y el alejamiento de Dios, los elementos espaciales y temporales constituyentes del yo-poético, aparecen y desaparecen como bloques de significaciones formando una figura similar a la formada por el inestable deslizamiento de los témpanos.

Los planos de la más vulgar cotidianidad y los de las realidades absolutas, los diversos niveles de lenguaje, las tensiones imaginativas, la organización sintáctica y el ritmo del verso, lo «corporal» y lo «espiritual», se entrecruzan abruptamente en un juego de lanzadera irregular.

Sobre este mundo móvil, cuasi caótico, aparece la voluntad del ser del yo-poético. Pero también la voluntad del ser del yo del poeta.

Pues reaccionando con la tendencia a la «objetividad» a la desbriografización —si se nos permite el barbarismo— Giovannoni introduce en el mundo de su poema su persona real, a través de algunos elementos de su biografía personal.—*HUGO W. COWES (902 S. Lincoln Au. Apt. 107. URBANA. Illinois 61801. EE. UU.).*

Sección bibliográfica

PARA UNA LUCIDA MEDITACION

Esto de la poesía española de la posguerra a hoy se ha convertido en un verdadero galimatías, a la hora de dilucidar sus líneas cardinales. Cada vez que intento alguna penetración con afanes esclarecedores, me encuentro con un sinnúmero de dificultades que me imponen mucho respeto y, desde luego, que me obligan a mostrarme con muchas reservas a la hora de las valoraciones. Por muchas razones, yo pienso que hacer un recuento histórico de la poesía escrita en España desde 1939 hasta hoy es siempre una aventura sugerente, y siempre se tropezará, quien lo intente, con nuevas razones de sorpresa. Entre tantos árboles se ha ido ocultando un bosque cargado de atractivos; y la miopía de algunos, y el apasionamiento de los más, han hecho el resto. Incluso —y es notorio— se han producido algunas claudicaciones entre críticos y hasta escritores no exentas de significación. Quizá me haya impuesto la tarea de leer y anotar este libro de Dionisio Ridruejo (1), porque me he sentido en la necesidad de investigar más allá de las apariencias formularias o de los datos acuñados, para juzgar por mí mismo si las cosas son como son, y cuáles han sido los problemas básicos de una poesía que hoy vive la herencia inmediata de sus mayores; herencia que ora desecha ora acepta, pero que se debate en medio de una cierta inestabilidad. No descubro nada nuevo si apunto que la poesía española de unos años a esta parte ha vivido una profunda crisis; crisis por cuanto trata de encontrar su propia personalidad, sin perder el hilo conductor que le suministra su savia nutricia.

Cuando la guerra civil acaba, y cuando la literatura que se hacía en España sufre un corte radical, y hasta que no se deslindan los frente literarios más peculiares, acordes con la situación que la guerra deja en nuestro país, la creación literaria vive un paréntesis de olvido y ocultamiento. Los escasos escritores que viven los años de la posguerra inmediata son algo así como una generación puente

---

(1) Dionisio Ridruejo: *Casi en prosa*, Ed. Revista de Occidente, «Col. Selecta», Madrid, 1972, 184 pp.

que es prontamente olvidada, y que ha de quedar entre los dos fuegos de los campos literarios inconciliables que ya empiezan a dibujarse. Y esta generación es prontamente olvidada porque, además de surgir en medio de una situación confusa, se ve rebasada por dos fenómenos literarios que por lo contradictorio, pero también por lo significativo y por las implicaciones que deja en la reciente historia de nuestras letras, incluso más allá de los estrictamente literarios *(garcilasismo* y poesía *social)*, acapararon toda la atención de lectores, críticos y escritores. El simple hecho de pronunciarse a favor de unos en contra de los otros, o viceversa, ya era motivo más que suficiente para volcar toda la atención, todo el entusiasmo, todo el apasionamiento en esa tensión inconciliable ya apuntada. Y se olvidaron nombres y obras que tuvieron que esperar el tiempo de las revisiones, el tiempo de la reflexión para abandonar el purgatorio en el que estaban espiando nunca se ha sabido qué clase de culpas. No en vano un escritor netamente rompedor como puede ser Manuel Vázquez Montalbán declararía en 1968: «Lamentablemente la política nos ha hecho infravalorar, me refiero a las gentes de mi atmósfera cultural, a poetas tan considerables como Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida,* de Luis Rosales» (2). Aquí, en estas generaciones nacidas al calor de los rescoldos de la guerra, en una situación confusa, se estaba fraguando el principio de una confusa y contradictoria evolución poética en la que se van a registrar demasiadas zonas de vacío, y no pocas incomprensiones y negaciones. Carencias todas ellas que, a la larga, han ido perjudicando su normal desarrollo, especialmente en lo que a trabajo sobre el lenguaje se refiere. Cuando hace muy poco tiempo varios de los más conspicuos poetas de la década del 55 - 65 empezaron a publicar (y han seguido) lo que se ha dado en llamar su «obra completa», se nos hizo claro que aquéllos estaban reflexionando sobre las soluciones que hasta el momento les había ofrecido la poesía que estaban haciendo para expresarse; pensaban hasta qué punto les seguía siendo válido un lenguaje poético que ellos, hijos tempranos o tardíos de la guerra civil, habían heredado y se habían afanado por mantener.

Difícil es, pues, muy difícil, encontrar entre los poetas formados en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, y que aún siguen escribiendo (tal el caso de Dionisio Ridruejo), una poesía a que muestre soluciones, o que se aventure por los senderos de la experimentación. Pero esto, en última instancia, puede importar muy poco, puesto que en ellos se puede encontrar, con toda seguridad,

(2) En José Batlló: *Antología de la nueva poesía española,* El Bardo, Madrid, 1968.

la voz que ha clamado en un desierto de mezquinos o autosuficientes oidores. Lecturas (o relecturas, en su caso) de libros como éste, *Casi en prosa* (y hago notar al lector el carácter nada pretencioso del título), creo que podrían ofrecernos la oportunidad de pensar y entender esas cuatro verdades cardinales de la poesía que, o han caído en desprestigio, o se han ido olvidando. Pero volvamos al tema y dejemos estas divagaciones de nuestra reciente historia poética para ocasión más propicia. Quede, sin embargo, anotado esto como síntoma, y como respuesta a tanta falta de imaginación y poder creativo como, en general, nos viene ofreciendo reiteradamente nuestra poesía.

Dionisio Ridruejo (Burgo de Osma. Soria, 1912), escritor al que los avatares de la política española de los años 35 al 45 marcaron con indeleble cuño, permaneció olvidado, junto a otros escritores de una generación que muy poca fortuna ha tenido en los acontecimientos literarios ulteriores, a los que se ha estudiado más bien a la luz de la historia cronológica de nuestra literatura. Decir, por ejemplo, que Leopoldo Panero, que Luis F. Vivanco, que Luis Rosales, que José María Valverde han sido *descubrimientos* recientes, cuando han pasado casi treinta y cinco años de sus primeras publicaciones, es decir que su lectura, que la familiarización con sus textos llegó con bastante retraso.

Como sucede con la mayoría de los escritores de su generación, el tema de España será una constante en la obra poética de Ridruejo; y el hecho de que titule siempre sus libros como *cuadernos* o *notas*, nos previene de su carácter vivencial, activo. La poesía de Dionisio Ridruejo es una poesía que va surgiendo al tiempo que el poeta se enfrenta con determinadas circunstancias vitales, que le afectan de modo directo. Su escritura se produce del contacto que él, como individuo, como español de lengua y corazón, tiene con aquellas cosas, personas, situaciones o lugares que encuentra a su paso. Pero no por ello la poesía de Ridruejo va a ser una poesía narrativa, circunstanciada. No es una poesía anecdótica a secas, porque siempre su palabra va teñida de una honda fe personal, de un sentimiento íntimo de arraigo en todo aquello que va conociendo y que le puede evocar su origen, sus contactos humanos más cálidos y entrañables:

Por todos los caminos se va a Roma
y en todos los lugares, agotada
la sorpresa, la tierra es una misma
con su crónica luz rodando vaga
o luciente del alba hasta el crepúsculo.

Ridruejo, poeta de la alta Castilla soriana; poeta de espacios abiertos y horizontes unilaterales, es, por lo mismo, poeta de honda reflexión intelectual. Poeta de la estirpe guilleniana, en el que la metafísica observación del tiempo, el espacio, de la realidad toda, confiere a su escritura una personalidad conceptual que parte de un profundo asombro ante la realidad:

¡Los pájaros por fin! La hermosa fiebre
del cielo vuelto a hacer cuando la tierra
desenfarda los cuerpos y en los ojos
vuelve a hablarse o reir y se convoca
lo que iba hacia la muerte.

O ante el misterio de las menudas implicaciones de la cotidiana actividad:

Luego, como la ola
que no vendrá, se rompe
abrazando. Su pelo
es una espuma atada,
son de ceñida rosa,
las piernas alargadas
para el ballet de nieve,
de fuego, de inocencia,
de antigua y restaurada
sabiduría. Miro
serenamente usando
con zumo de ternura
una fe sin envidia
que da la primavera.

Pero en Dionisio Ridruejo la contemplación se carga de mayores dosis de personalismo. Ridruejo se apropia de esa realidad que mira, de esa asombrosa o misteriosa realidad. Parte, igualmente, de una percepción sensorial; de un recreo de la mirada, pero la madurez intelectual, el tono melancólico, de ternura machadiana; esa poesía pacífica que se desprende de las páginas de *Casi en prosa* se trasmite a la lengua poética de Ridruejo a través de una desgranada reflexión de cansancio no desalentado. No desalentado, pero en el que ya duelen las hondas huellas del fluir temporal, del ambiente hostil que sobre él se ha cernido. Al escritor no le va a quedar otra alternativa que hacer todo esto algo propio, y transformarlo en dolorosa reflexión personal:

Mi vida de aventura sin esfuerzo
siempre más entregada que prevista
dejándose gastar sin un repliegue
de ángulo muerto o soportal umbrío,

¡qué extraña ahora, toda
recogida en un texto
minucioso, intimista y reflejada,
con luz de tarde que declina apenas,
en diez espejos de avidez tranquila!

Una reflexión personal que le confiere un tono de moral individual y que permite adscribirla a un conceptismo que, en momentos nos recuerda el sereno verso machadiano, y en otros nos escuece como los aguijones quevedescos. Sobre todo en la profunda soledad (dramática soledad), y en esa estoica visión del lento discurrir hacia la muerte. Así tiempo y acción que el tiempo ejerce son parte fundamental del libro, y hasta permiten alguna expresión concreta que nos pone en la línea meditativa de la poesía manriqueña o quevedesca:

Todo sigue hacia el fin. Todo es ceniza
que cae a la memoria
mientras se va encendiendo un crisol tibio.

Las cosas *son,* y *viven,* frente a la soledad del poeta protagonista, desplazado y solo. Y los infinitivos, los presentes, los gerundios, no encierran la acción en los límites de un tiempo concreto, sino que la convierten en pura esencia, puro fluir sin fin. Es toda una meditación de la fugacidad de las cosas y la vida, pero una meditación en la que se engloba eso otro que no es el hombre tan solo, sino la propia culpa que el hombre lleva sobre sí. En el poema «América amarga», por un momento, el poeta deja su dolorido lugar al gigante vacío de Occidente, y como Lorca en su «Poeta en Nueva York», observa interiormente a América que

.... se mira
en un espejo de colores: ¿Harta?
¿Para ocultarse o para verse?

Y el poeta busca afanosamente sus señas de identidad, y el *Cuaderno de Austin* está lleno de referencias, nombres, lugares y recuerdos; y la métrica breve de todo el libro (pero siempre grave) se torna aquí cantarina y popular; se hace canción, en ocasiones; notas a vuelapluma otras; cuento detenido algunas más... Es otra vez España que vibra, que alienta, en las cálidas tierras fronterizas con México, y donde el escritor siente la alegría de una sorprendente familiaridad.

Hasta aquí *Casi en prosa* sería un libro más. Un libro de hondo lirismo, aunque sentido por un escritor de notabilísimas calidades. Hasta aquí *Casi en prosa* sería un libro que, como su autor, queda-

ría dentro de ese paréntesis duro y difícil de su generación. ¿Por qué no ha sido así? Porque, como decíamos al principio, pienso que este último libro de Ridruejo puede ser un punto de reflexión, un libro para la meditación lúcida sobre el problema del lenguaje en la poesía española de posguerra. Volviendo a la confesión de Vázquez Montalbán, se puede argüir que la poesía se debate hoy entre la falta de nexos para surgir renovada, y la búsqueda de ese punto de contacto revitalizador que confiera a su escritura frescor y riqueza. La poesía se está moviendo entre la fácil reiteración de un lenguaje formulario y la difícil acomodación de su propia expresividad a nuevas necesidades; entre la salida de un mimetismo vacío y la búsqueda de cohesión y sólida contextura. El análisis del texto, su estudio, desde la generación del 27 hasta nuestros días ha sido bien pobre, no se ha llevado a término con la profundidad y eficacia que reclaman. Y entre la crispación y la ternura (siempre más inclinada a la primera, por aquello del *qué dirán)* ha ido dando tumbos la poesía española de posguerra. Por ello pienso que debemos pensar un poco y empezar a preguntarnos por muchas cosas, a meditar sobre muchas otras. Y el libro de Ridruejo puede ser ocasión propicia, lugar —quizá, si atinamos a ser consecuentes— ideal para la concordia y la reconciliación. Esperémoslo.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON. (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izqda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.)*

EL DIARIO DE DIONISIO RIDRUEJO

¿Quedará una página? ¿Un asidero para no sumirse en el vacío del nunca, para arder en el clavo del todavía? Tortura y fruición, en esta partida de dados —los sesenta mil dados del diccionario, los diez mil del uso— que combina y no crea. Un hombre del siglo 3000, en una biblioteca polvorienta, desentierra una frase y se conmueve. Es él mismo. Se aclara un punto de su vida. Eso es todo: lo más.

(Dionisio Ridruejo, *Diario de una tregua*, p. 202.)

Cuando abrí por primera vez el *Diario de una tregua* de Dionisio Ridruejo sentí, de golpe, una peculiar sensación de desconcierto. ¡Extraño libro! Después, la sensación de desconcierto se fue abriendo y, poco a poco, dejó de cegarme: se había diversificado, dando lugar a sensaciones de curiosidad, de fruición, de enternecimiento y hasta de clarividencia. No es un libro para los Jack the Rippers, para los críticos forenses. Es impenetrable al bisturí que lo quiera sajar en cuatro; no evita al corte y a la clasificación sino a recorrer hedónicamente cada uno de sus renglones. Irrepetible y personal, fue escrito por Dionisio Ridruejo entre los años 1945 y 1947 —durante el período de confinamiento (político) atenuado que vivió en tierras de Cataluña—. Apareció por primera vez en edición de bibliófilo, casi para los amigos, en 1959. Ahora, Ediciones Destino lo pone al alcance de la mano.

«Me pregunto —escribe Dionisio Ridruejo en el prólogo— si no resultará en exceso 'contra corriente' un libro tan pasivo y especular, donde la acción humana es tan escasa y la historia pasa de largo. Si el lector quiere hacerme un favor apoyará el acento en la palabra 'tregua'. El libro es el más sosegado y vegetativo de los varios que comprenderán las Memorias de un hombre que no se ha distinguido por su marginación ante los problemas del mundo.» De más está decirlo: estas palabras orientadoras no lograron aminorar mi primera sensación de desconcierto. Al pie de la referencia al día se van tejiendo las anotaciones, en una prosa fiel a los meandros del mundo exterior y rescatadora de las sombras del cráneo. Los paisajes exteriores e interiores van apareciendo en el papel leves y casi inmodificados; un poco como si no hubiera papel ni pluma ni mano. El estilo y el tema son los del cráneo cuando no hay interlocutor, cuando algo en la carne se maneja sin riendas, natural. Se entretejen las evocaciones y las visiones inmediatas del ojo, fluidas y familiares entre sí. Las derivaciones naturales de la atención tienen su lugar. Es el hombre mismo el que provee la uni-

dad. No es un pedazo de vida hecho novela, son momentos de vida... vividos con envidiable morosidad, con delectación. El primer día, el hombre, que está escribiendo una obra de teatro, se pierde a la altura del quinto acto, sufre una atracción, deriva a la ventana, cambia de papel: «sembraduras, unos cerrillos atrevidos con su penacho de pinos y algarrobos, en los que la tierra se encrespa, presumida, antes de bañarse en el mar». Suben hasta la ventana unos ladridos, el hombre teme que su perra haya invadido el huerto del vecino, no vuelve a la otra página, a la escena quinta. «Repentinamente, mis personajes de la escena quinta han dejado de tener cosa importante que decir.» Y, acudiendo al llamado de una voz femenina, se pone el abrigo (ahora es evocación, pero no se nota el nudo), baja las escaleras, sale y siente frío al comprobar que el invierno ha hecho que la tierra sea «sólo tierra», sin flores ni pastos («más pálida cuando está sin labrar; oscura y jugosa después del aseo de rejas y azadas que la han dispuesto, con primor consabido, en mil parcelas y cuadros caligráficamente determinados»). Tarda en volver a la casa. Después, evoca el regreso, la llegada de los periódicos: «Noticias, quizá torvas noticias. Y caen gotas en los cristales. Pero el almendro allí, siempre allí, cada año allí —cosa de la tierra o del cielo— está diciendo lo que sabe». Y uno sabe, leyendo esa página, que Dionisio Ridruejo estuvo ese día más cerca de entregar su vida al almendro y a sus desafiantes y prometedoras flores de invierno que al atroz montón de periódicos, intruso portador de la guerra más sangrienta. De ahí en adelante, Ridruejo no abandonó esa página que empezó al perderse por la ventana. La siguió, la dejó irrumpir cada día, cada varios días, durante dos años.

Es imposible traer aquí una muestra suficiente del *Diario.* Cualquier intento no pasaría de concluir en caricatura, en pobreza. Baste con decir que un día aparece la sombra innombrada de Antonio Machado, otro la evidencia amenazadora del mar, otro la madre, otro el amigo. Un día es un detalle, el manotazo afortunado que deja muerto al mosquito sobre la página, en una fresca mancha de sangre propia. Otro es el día de la reflexión feroz y otros los de llamar al niño, aquel que «amaba las ardillas pero torturaba los lagartos».

Diario escrito en una dimensión poco frecuentada, hace ya veinticinco años, no es incomprensible ni arbitrario que su autor lo encuentre lanzado a «contra corriente». No hay puntos de referencia para ubicarlo al tacto o al cálculo en el contexto de la literatura contemporánea. Producto íntimo, escrito como sin sospechar futuros lectores, clandestino, el libro ha tenido, sin duda, que superar repetidos obstáculos antes de que Ridruejo se decidiese a

lanzarlo a la calle. La clandestinidad parecería ser su orbe natural. La mesilla de noche su lugar de reposo, las manos de algún ser querido puntos de su órbita. Hoy está, sin embargo, en la calle. *Y no es un error.* En primer lugar, porque el *Diario* puede tener lectores: Aunque Dionisio Ridruejo no pensó en mí hace veintinco años, pude leerlo bien; cierta magia innombrable me asistió, y ya, para siempre, lo sé comunicante, suscitador de emociones pequeñas y grandes. No fue para mí un mero goce verbal. Hasta las zonas de casi tiniebla —que en un libro de naturaleza honrada no faltan jamás— son seductoras. En segundo lugar, porque el libro me permitió —y creo que no se trata de una experiencia exclusiva— alcanzar un punto de clarividencia.

Acontece que el *Diario de una tregua* no ha perdido actualidad. La *humilde solución* que propone no perderá vigencia mientras el estado actual de la humanidad no haya variado notablemente. Entretanto, si se lo lee bien, si se lo consigue poner en contacto con las fibras interiores del propio espíritu, tendrá algo a ofrecer: en casos de pacto con la muerte, podrá recurrirse a él para buscar la tentación de la vida y el método para aprovecharla. Creo que pocos podrán negar que los progresos habidos por la humanidad desde el último grito de la Segunda Guerra arden hasta las cenizas en un instante y a cada momento. Basta un leve atisbo de lucidez. Occidente, el de los muchos cánceres, perdió la vertical. Vencedores, vencidos e inocentes quedaron atrapados entre los repliegues del monstruo. Algunos fueron aferrados por la locura, otros murieron llorando a Babel, otros quedaron pasmosamente reducidos, otros, de todo hubo, agravaron su fe. Catástrofe general. Momento propicio para la lucidez, la desesperación o el improbable renacimiento.

Dionisio Ridruejo, que había llegado hasta lo más helado de Rusia con un fusil, poeta y, por tanto, ser vulnerable, receptor sensible, no tardó en llegar al colapso. ¿Qué hacer? ¿Cómo vivir de ahí en adelante? Esa crisis (que hoy, por uno de esos piadosos misterios de la tierra, muchos viven ya aturdidos o sonámbulos) debió ser atroz, ejemplar. Dimitió. Fue desterrado de las grandes capitales. Fue a parar a Cataluña (con la paradójica fortuna de poder cumplir su destierro en lugares tan hermosos —entonces todavía no se levantaban altas y en montón las grandes chimeneas— como San Andrés de Llavaneras, San Cugat del Vallés y Alella). En esas tierras, sabedor de que el camino de la vida no se desanda, comenzó, ahí mismo, su renacimiento. Los hombres tienen mucho de pértiga: a veces, llevados más allá de un límite, se quiebran como tallos secos, mueren si no tienen ni un resto de elasticidad, de vida. En su

Diario Dionisio Ridruejo deja constancia de cómo impidió la fractura. De bruces sobre la tierra, recién caído, intentó la reconciliación. Se dejó ir. Se detuvo interminablemente en los detalles de su morada interior y exterior. Evocó, llamó a su niño: desde lo más recóndito lo dejó salir y hasta mandar. O, para decirlo con otras palabras, se dejó ganar por el asombro más ávido y más sensual. Así pudo recuperar el encantamiento, el gusto por la vida y por sí mismo. «Todo mi idealismo se hizo añicos y el mundo hermoso y atroz, lleno de menudencias, renació de sus vidrios rotos.» Inútil valorar el absoluto, pero fundamental valorar el paisaje que asoma por la ventana. Si el absoluto, como el hambre, vuelve sanguinarios a los hombres, matándolos al fin, el paisaje, sea cual sea, restituye la vida mejor, la múltiple y, a veces, la contradictoria. Y Dionisio Ridruejo anotó un 15 de julio: «Hombres apasionados y de idea fija empujarán el mundo. Pero sólo hombres comprensivos, duales o plurales, lo amarán y gozarán verdaderamente. Y lo conservarán, si aquéllos lo agrandan; y lo restañarán, si aquéllos lo malhieren». Ya conocía su nuevo destino, el otro lado de la tregua.

El siglo no va por el camino de esta astuta resurrección. Pero siempre hay por ahí infelices que, en un extremo insoportable y con un poco de suerte, quizá se animen a probar. No hay garantías de triunfo. La sacralización del hombre y del mundo por el asombro no es empresa fácil. Si lo fuera, con seguridad no andaría yo escribiendo esta reseña, que se desboca, del *Diario de una tregua* de Dionisio Ridruejo: mis propias manos, sobre la mesa, me serían más reductoras.—*MANUEL A. PENELLA (Calle Vicente Gaceo, número 19, 2.° D. MADRID-29.)*

SAUL BELLOW

Saul Bellow, cincuenta y ocho años, judío canadiense, habitante en los Estados Unidos y profesor de antropología, dejó honda huella con su novela *Herzog* (1), reflexiva, sensualmente intelectualizada y madura. En este caso la palabra «madura» tiene connotación especial, en el sentido de que la indagación novelística de Bellow es ejercida asumiendo todos los resortes culturales de una mente des-

(1) Editorial Destino, 1965. Véase mi nota *Carta a un personaje de novela* en el número 204 de esta Revista.

arrollada y no, como es tan frecuente en los novelistas mediocres, a través de temperamentos esquemáticos y elementales que no acaban nunca de enfrentarse con la verdadera complejidad de la naturaleza humana. Existe la difundida creencia tópica y trivial de que la reflexión no debe empañar la acción novelística, como si la carga reflexiva fuese un producto espúreo del acto de vivir y los personajes de novelas viniesen obligados a comportarse siempre dentro de ese mecanismo obligado y superficial de la acción, de los gestos, de las palabras y, además, viniesen siempre obligados a ser individuos sencillos, carentes de historicismo y densidad cultural, con lo cual nos encontramos que a tales individuos tienen que estar pasándoles continuamente cosas, mientras su vida psíquica profunda, que no es acción en el estricto sentido que entendería un mal crítico, pasa a llenar el campo de los escamoteos olímpicos e infundados. En realidad, los críticos que se expresan en dichos términos no hacen más que mostrar inconscientemente su populachería lectora y que se les resiste una página hecha de pensamiento, una página para cuyo juicio no sirven las cuatro reglas formales aprendidas, sino que requiere otro talante y una clase de curiosidad y apasionamiento que exceden los simples divertimientos de un argumento subyugador, de esos que «atrapan y no se pueden dejar», es decir, que la crítica a que me refiero, en un momento dado, no hace más que proclamar —como diría Baroja, que, por otra parte, se ha beneficiado como autor de tales ñoñerías subdesarrolladas— su «ideal de porteras», el cual consiste, como todo el mundo sabe, en llorar mucho y bien con los seriales de televisión o, en otra vertiente más *sutil,* con las mariposas amarillas que se le escapan de la cabeza a un tipo mágico y no recuerdo si también «sonado». Esta crítica se comporta frente a la novela reflexiva igual que un niño frente a la promesa de un juguete: cualquier dilación lo enfurece. Para la crítica la dilación es el pensamiento, todo aquello que la distraiga de su vicio particular: la lectura fácil que se deja devorar sin más engorros. Estos enunciados presupuestos no tendrían ningún inconveniente en desestimar a Saul Bellow y, por el contrario, yo pienso que su manera de novelar es una de las pocas fórmulas admisibles en función de la cultura de nuestro tiempo y de las fricciones particulares que experimenta el intelectual frente a la terrible ambigüedad del desarrollo tecnológico. Claro que Bellow es coherente con su medio (la sociedad norteamericana), y un novelista elemental perteneciente a un medio elemental también puede ser coherente, con la única diferencia de que el segundo pertenece a una sociedad

que va a repetir todas las vicisitudes de la sociedad norteamericana y el primero se enfrenta a una sociedad que no va a repetir ningún esquema porque da la casualidad de que es la más evolucionada del globo (lo cual no quiere decir, por supuesto, que sea la más acertada; quiere decir simplemente que la previsión de su camino no está vista ni establecida, quiere decir que es una sociedad aventurera, aventurada y pionera). Para los que contemplamos el fenómeno desde una sociedad succionada y casi perfectamente determinada esto tiene mucho interés. Por otra parte, Bellow raras veces abandona la referencia y la medida de su propio campo de observación personal, la del intelectual que observa el mundo y se observa a sí mismo y, más exactamente, la del judío intelectual inserto en la comunidad burguesa estadounidense. Esta es la tónica de sus hasta ahora dos novelas más importantes, *Herzog* y *El planeta de Mr. Sammler* (2), así como la de algunos de sus cuentos o novelas cortas (3), si bien ello no quiere decir que Bellow, con este basamento ineludible, no deje de elaborar sus personajes, mejor dicho, su personaje, pero en un grado mínimo. Así es fácil encontrar anchas similitudes entre Mr. Herzog y Mr. Sammler, éste más viejo que el primero, como si se tratara de una evolución natural del mismo individuo encuadrado en la misma sociedad y con iguales características, atendido el cambio de perspectiva entre la madurez de uno, para la que aún cuenta el sexo, el vigor y ciertas maneras de acción, y la vejez de otro, que ya se tiñe con la melancolía serena del abandono. Los temas esenciales de Saul Bellow caminan por el estudio de la caracterología inmigrante del judío, su adaptación, la fractura histórica de sus antiguas vivencias; el intento de huida de la ambigüedad, la descomposición de las mecánicas individuales de defensa, generalmente basadas en el divorcio como punto de partida, según se advierte en *Herzog* y *Carpe Diem* (4); el hastío de una sociedad confusa y los conflictos que presenta el mínimo afán de juzgar. Sobre estas constantes se organiza la gran capacidad reflexiva de Bellow, que en *El planeta de Mr. Sammler,* sobre la repulsión y belleza de la urbe neoyorkina, fricciones generacionales y problema racial visto con inusitada perspicacia, incorpora especulaciones sobre el destino de la humanidad a raíz de haber puesto el hombre el pie en la Luna. Los orígenes de Sammler como víctima de los nazis, la agonía de un pariente rico y protector y las actividades de un carterista negro

(2) Destino, 1972 (la edición original en inglés data de 1970).

(3) *Las memorias de Mosby y otros relatos.* Destino, 1969. Los tres volúmenes hasta ahora citados fueron traducidos por Rafael Vázquez Zamora.

(4) Ed. Seix Barral, 1968. Trad. de José María Valverde.

en el autobús, al que Sammler sorprende y es amenazado con un extraño exhibicionismo sexual por parte del negro, son los elementos principales de que se nutre la novela y que sirven de ideal pretexto para examinar el sentido de la vida, la superpoblación, la invasora sexualidad, el pasado, el futuro, el poder de la mediocridad («en Rusia, en China, y aquí, gente muy mediocre está capacitada para acabar con la vida»), la lucha de los opuestos, la tiranía del trabajo, pero con todo el episodio más misterioso y que podría ofrecer mayores posibilidades de interpretación simbólica es el del negro ladrón y «exhibicionista». Se trata de un negro brutal y de refinada elegancia al que Sammler observa frecuentemente robar en el autobús. Ha dado cuenta a la policía, y ésta no puede remediar la situación porque tiene otros asuntos más importantes. Sammler, viejo, se siente intimidado ante la fortaleza del negro. Y también algo fascinado. Desde luego la sensación que se da del carterista es repugnante, imagen de la fuerza bruta y extraña y de algo más retorcido. Cuando Sammler da muestras de haberlo sorprendido, el negro lo persigüe y no le pega ni lo mata, sino que silenciosamente, como una efigie imperiosa, muestra el miembro viril al viejo, que se queda, como es natural, estupefacto. ¿Final de la historia? Una especie de discípulo de Sammler consigue hacer unas fotografías del negro, que otra vez persigue y otra vez atrapa con singular poderío. El alumno se debate en las fuertes garras del ladrón y nada ni nadie interviene ni puede contra él. Sammler pasa por casualidad. Quiere ayudar al alumno. Se desespera. «¡Haz algo!», le dice a su yerno, inmigrante israelita, separado de la hija, guapo, loco, que había sufrido cárcel y persecución política, digno de la mayor desconfianza —según la imagen que se da de él en la novela—, y que ahora, un tanto risiblemente, quería convertirse en artista e iba a todas partes con unos medallones labrados. Bueno, la reacción del yerno casi mata al negro. No es demasiado buen procedimiento narrar la novela —una parte ínfima— que se quiere comentar o criticar, pero en este caso ha sido necesario para intentar comprender la supuesta idea racial de Bellow. ¿Tiene, en efecto, carácter simbólico el episodio? Yo diría que no, mas si algo por el estilo tratara de expresársenos no cabe duda que se trataría de una definición histórica y temperamental de dos razas en litigio y ambientadas en un suelo común al que han accedido en virtud de diversos avatares. Por lo demás, la mayoría de las reflexiones del viejo Sammler tienen un sentido finalista, como de extinción de una Era y comienzo de otra: la voluntad de vivir de la especie, la colonización de la Luna,

los errores humanos, la distorsión del poder. Un estado de ánimo que puede describirse como «el lujo de no asustarse por su destino», hasta ese punto el intelectual moderno honesto se siente impotente para controlar nada ni influir en ningún estamento social o técnico. Bellow es una muestra del profundo atractivo de la novelística norteamericana, reflexiva, intelectual, culta y personalista, una gran novelística en suma.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la Literatura española*, tomo III, siglo XVIII, Editorial Gredos, 929 pp.

Pocos siglos más necesitados que nuestro XVIII de una inteligente revisión. Incorporado a la historia, a partir de la centuria siguiente, bajo la acusación de heterodoxo, este sambenito ha enmascarado y tergiversado su carácter, dificultando así un acercamiento objetivo a sus valores reales. Actualmente muchos de los prejuicios que oscurecían esta valoración, dictados unos por la arbitrariedad y otros por el desconocimiento, vienen siendo desvirtuados gracias a la lenta pero progresiva labor de recomposición de los hechos que de unos años a esta parte están realizando los estudiosos. Pero se trata, sobre todo, de una recomposición histórica. En el campo literario, a pesar de existir importantes monografías aisladas sobre tal o cual autor, se echaba en falta una revisión panorámica atenta y minuciosa. A este respecto, se puede decir con absoluta propiedad refiriéndonos al libro cuya crítica nos ocupa que ha venido a llenar una real laguna. Consciente el autor de la extensión e importancia de tal laguna, se cree precisado a justificar, en una nota preliminar, la amplitud que ha alcanzado el tratamiento del período, ya que, al parecer, en el plan inicial este volumen III de la Historia de la Literatura española estaba destinado a abarcar los siglos XVIII y XIX. «Hemos creído —dice— que ningún otro período de nuestra historia literaria exigía ser presentado con semejante "aumento"; había que rechazar los apresurados resúmenes habituales y ofrecer un cuadro más minucioso, capaz de sujetar la curiosidad del lector y conducirla hacia un campo tan poco frecuentado... Es imposible persuadir del significado de un escritor o del alcance de un problema sin concederle atención holgada, sobre todo si hay que enfrentarse de camino con errores inveterados, ignorancias o equivocadas valoraciones... El siglo XVIII no puede ser

descrito al mismo aire que otro período cualquiera; requiere otra andadura, más todavía que por su índole especial, por la peculiar actitud renuente que hemos de suponer en no pocos lectores. Por esto mismo era forzoso llevarlo a un volumen aparte donde, como en casa propia, se le atendiera con independencia y sin prisas, liberándole de su tópica servidumbre como apéndice o rabadilla de otros siglos.»

La prevención contra el siglo XVIII, a la que tanto ha contribuido, entre otros críticos, don Marcelino Menéndez y Pelayo, ha venido siendo atizada en nombre de su desviación de la tradición católica y conservadora... hasta entonces sagrada en España. A lo largo de este libro y tantas veces como la ocasión lo requiere, Alborg puntualiza muy acertadamente que esta actitud de rechazo contra los posibles logros literarios o aportaciones culturales de la Ilustración española se incubó ya dentro del mismo XVIII, al calor de prejuicios (o «preocupaciones», como entonces se decía) agresivamente aferrados a las ideas y creencias del «antiguo régimen»; y precisamente esa actitud agresiva condicionó el ambiente tenso en que se cocieron los escritos del siglo, contagiados no pocas veces de un tono polémico que oculta y distorsiona sus bellezas. Lo más notable y positivo del libro de Alborg es que, al mismo tiempo que va analizando la literatura del siglo, tiene perpetuamente en cuenta las consideraciones que anteceden, sin olvidar en ningún momento los condicionamientos políticos que contribuyeron a darle ese cariz peculiar a la Ilustración española. El principal de estos condicionamientos, claro está, es el cambio de la dinastía austríaca por la borbónica, auspicio para unos de bienes y progreso, origen para los más de corrupción y trastornos sin cuento. Con el cambio de dinastía, en efecto, a la situación de crítica latente sobre los males del país reflejada en escritos de la centuria anterior viene a añadirse un elemento nuevo y fundamental: la toma de conciencia acerca del retraso que España sufría en muchos órdenes con relación al resto de las naciones europeas. Frente el apego a lo autóctono, irrumpe la adhesión a una escala de valores importados ante los cuales un poderoso sector de opinión reacciona con intransigencia y escándalo perfilándose la escisión entre «modernos» y «tradicionales» que había de aglutinar en adelante dos ideologías progresivamente antagónicas e irreconciliables. En la Introducción a su libro, Alborg amplía y matiza con precisión admirable estas ideas, al tiempo que pasa una breve revista a los errores acumulados por las valoraciones apasionadas que de uno y otro bando han llovido sobre la literatura dieciochesca española. Se cuida también de advertir que él no pre-

tende reivindicar valores extraordinarios o inexistentes; es decir, afirma, de entrada, que en el siglo XVIII no nos vamos a encontrar con escritores geniales, partiendo de la base de que no es un siglo de creación sino «de estudio y de análisis, de revisión de cuentas, de investigación y sistematización, de inquietudes y proyectos».

El aliciente para la lectura del libro de Alborg nace espontáneamente ya con sólo recorrer las once páginas de su Prólogo, cuya transcripción íntegra creo que sustituiría con ventaja a la mejor crítica y podría servir de suficiente recomendación, sobre todo teniendo en cuenta que después, a lo largo de los diez extensos capítulos que suceden no se traicionan en ningún momento las promesas de esmero y objetividad con que el autor anima al lector a que emprenda bajo su guía la exploración de zonas de nuestra literatura tan mal y parcialmente conocidas. Al final del recorrido, no solamente nos vemos precisados a reconocer que semejantes promesas han sido rigurosamente respetadas y que no albergaban fraude alguno, sino que el viaje en muchos de sus tramos ha resultado apasionante.

Porque otro de los méritos del libro que nos ocupa —y éste bien insólito en trabajos de esta índole— es que está escrito magistralmente y además con gracia. Habitualmente a los libros que se ocupan de la literatura escrita por otros no se les suele exigir que tengan en sí mismos calidad literaria. Esta falta de exigencia resulta ser un grave error, amparados a cuya sombra los eruditos y estudiosos suelen desatender la posible armonía de la realización. No es éste, por cierto, el caso de Alborg. Su libro está concebido con el mismo aliento literario que podría estarlo una buena novela, en el sentido de que cada uno de los capítulos que lo jalonan es eslabón de un proceso de esclarecimiento general de la época, y, sin dejar de tener significación en sí mismo, se siente como acorde de una sinfonía total, cuyo *leit-motiv* —las circunstancias sociales y políticas del siglo— resuena perennemente al fondo de lo que se va oyendo, reaparece, se incorpora a la corriente de la narración.

También es poco frecuente la frescura y naturalidad de la expresión. Alborg, a pesar del bagaje erudito que le acompaña en su exploración, consigue hacérselo olvidar al lector, que no pese ni asfixie la viveza y autonomía del lenguaje con que él mismo va explicando las cosas. Y, por mucho que esta explicación sea el resultado de saberes y estudios previos al suyo, en la asimilación de los mismos reside el secreto de su transformación en obra de arte. Capítulos como los dedicados a Cadalso o Ramón de la Cruz, por

ejemplo, significan acertadísimas y singulares aportaciones para el conocimiento psicológico de estos personajes, encuadrados en su época.

Alborg no retrocede ante cualquier novedad expresiva, desde la incorporación de voces vulgares como «cachondeo» o refranes como «aquellos polvos trajeron estos lodos», hasta metáforas y comparaciones de tipo conversacional como cuando dice «delirios que no son menos reales que un dolor de muelas». Tampoco vacila en hacer paralelos entre fenómenos literarios dieciochescos con otros de nuestro tiempo, y así en la página 389 el lector se sorprende encontrando unos poemas de Blas de Otero, cuya apelación el contexto requería.

En resumen, un libro de importancia definitiva y al que además se agradece, sobre todas las cosas, su ausencia de pedantería y la fluidez de su discurso.—*CARMEN MARTIN GAITE (Doctor Esquerdo, número 45. MADRID.)*

ROBERT MARRAST Y EL PRIMER ALBERTI

A Angelines Sanz

Ante esta reciente edición de «Castalia» (1), colección cuyos rigor y calidad le han deparado un prestigio tan firme como rápido, cabe establecer dos líneas de consideración y comentario. Una de ellas se referiría, casi fatalmente y ante el panorama y la relectura de sus tres primeros libros —los neopopulares, reunidos y estudiados en el volumen—, a la etapa inicial de la poesía de Rafael Alberti, que es uno de los mayores, si no el mayor, superviviente de la gran generación poética «del 27», mientras que la otra vía de análisis impondría una estimación del trabajo concreto —es decir, de la edición crítica— realizado por Robert Marrast a base de esas tres obras: *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí.*

Vamos a intentar, en un par de breves cotas, ambas aproximaciones a un autor y a un estudioso ciertamente singulares.

---

(1) Rafael Alberti: *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*, en edición crítica de Robert Marrast. Clásicos Castalia. Madrid, 1972.

I. ALBERTI Y SUS PRIMEROS LIBROS

Para muchos criterios, la del gaditano Rafael Alberti (Puerto de Santa María, 1902) es la voz provista de más variados registros y acentos de entre todas las de su generación, y ésta, a su vez y sin duda, una de las más calificadas y memorables de la poesía española a lo largo de los últimos siglos; huelgan nombres para poder afirmarlo así con toda comodidad.

Respecto a Alberti, el neopopularismo de sus primeras obras —que son las elegidas por Marrast en el libro que nos ocupa— deja sucesivo paso a un neogongorismo y a un surrealismo *sui generis*, y luego a un tono de más llano —y más hondo— contenido, el de sus libros de posguerra, escritos todos fuera de España y más o menos caracterizados por un diríamos «humanismo», que, sin detrimento de las acostumbradas y colosales brillanteces idiomáticas del poeta, gravita sobre ellas y, como en *Retornos de lo vivo lejano*, nos entrega un Alberti antes imperceptible o casi imperceptible, un Alberti nostálgico, meditativo, francamente dramático en muchas ocasiones. Aunque advirtamos en seguida que todos aquellos perfiles y corrientes expuestos aquí tan en corto no agotan el polifacetismo de la obra albertiana. Sin referirnos ni de paso a su teatro o a sus libros en prosa, incluso los aspectos de su poesía a que, brevísimamente, hemos aludido, se barajan y entreveran con frecuencia, junto a otros, a lo largo de dicha obra. Pero el desarrollo detenido, y aun la enumeración, de cuantas perspectivas y luces nos ofrece la poesía de Alberti en su conjunto, requiere un texto cuyas dimensiones no pretenden estos pocos párrafos. Preferiremos, pues, limitarnos a refrescar algunas claves de la voz poética inicial de Rafael Alberti, de sus posibles vigencia, virtudes y limitaciones, y a detectar en ellas, de modo más bien implícito, algunas huellas precursoras de otras y posteriores andaduras del autor.

¿Qué nos ofrece hoy, por ejemplo, a sólo un año de su cincuentenario, el primer título de Alberti, *Marinero en tierra*, libro galardonado en 1925 con el Premio Nacional de Literatura y —esto es lo que cuenta— por dictamen de un Jurado en el que figuraban un Antonio Machado o un Ramón Menéndez Pidal, junto a un Carlos Arniches o a un Moreno Villa? ¿Qué puede, tal día como hoy, perdurar y mantenerse de aquel *Marinero*, así como de los libros albertianos inmediatamente posteriores, *La amante, El alba del alhelí?* A mi honesto entender, un valor al menos sobrenada y reluce de entre cuanto al presente puedan y no puedan aportar esos tres libros a nuestra sen-

sibilidad y a nuestra tarea actuales: se trata de su lenguaje, de las extraordinarias, endiabladas luz, riqueza y facilidad de su lenguaje.

Quizá sea difícil emocionarse o conmoverse, hoy por hoy, con la gran mayoría de estos poemitas..., excepto por conducto verbal, terreno en el que un reconocimiento de las calidades meramente literarias puede llevarnos, cuando ellas posean rasgos excepcionales, a una suerte de «emoción». En el caso del Alberti inaugural, la abundosidad y la capacidad de canto dejan en un segundo término de interés hasta el eco que de una añeja y españolísima fuente nos traen: el cancionero popular antiguo, eco fundamental, sin embargo, porque de él proceden en parte. Indetenible, como borracho, el trino juvenil de Alberti, que por aquella época y abandonadas de momento sus actividades de pintor «escribió como un loco», no quiere ni puede, prácticamente, quedarse en cosa alguna y calar, profundizar, en ella. No pocas veces, verbigracia en contados instantes de los sonetos a sus antepasadas Rosa y Catalina, o en «Con él», su primer poema a Garcilaso de la Vega, el poeta roza algo que sabe muy pronunciadamente a otras zonas y dominios de la poesía, a territorios vitales, emotivos, calientes, que para uno es como decir algo no menos válido por abusado y manido: trascendentes. Veamos aquella cosita, «Trenes»:

Tren del día detenido
frente al cardo de la vía.

—Cantinera, niña mía,
se me queda el corazón
en tu vaso de agua fría.

Tren de noche detenido
junto al sable azul del río.

—Pescador, barquero mío,
se me queda el corazón
en tu barco negro y frío.

O el minúsculo, relampagueante, «Sestao», de *La amante:*

Tan alegre el marinero.
Tan triste, amante, el minero.

Tan azul el marinero.
Tan negro, amante, el minero.

Pero se diría que no tiene tiempo el joven poeta, ni lo puede dar, para hacer llegar más lejos y más adentro esas motivaciones «humanas» de orden diferente, que su obra y la vida irán más tarde

fijando y desenvolviendo. Aquí mandan la música, las jubilosas pirotecnias semánticas, la gracia y el garbo, junto a una ingenua, pero muchas veces válida y sincera efusión, transparentadora de la bulliciosa bahía de origen, de las solares y estimulantes «rabonas» hacia el mar, frente a Cádiz, de los pocos años, dichosamente marcados —y para siempre, lo sé bien— con esos fulgores ribereños. Así, son el lenguaje y el dominio retórico, magistrales ya y jamás desasistidos de sal ni de sorpresas expresivas, los elementos sustanciales de estos primeros libros albertianos, el abandono de cuyas formas y temas —formas y temas que el poeta cultivaría en adelante mucho más ocasionalmente— se presiente ya en *El alba del alhelí,* donde parecen menudear en mayor proporción las composiciones, tal vez menos sentidas, más librescas y artificiosas, que habían de producir en Alberti un cansancio de su primera etapa, cansancio confesado por él en su autobiografía *La arboleda perdida,* y el paso a una segunda época, la barroca, de la cual, y desde los primeros poemas de *Marinero en tierra,* aparecen ya evidentes señales e indicios.

Refiriéndose a la poesía festiva, así como a la epigramática, el nicaragüense Carlos Martínez Rivas me aclaró hace ya algún tiempo —fue, sobre todo, una reconvención— que es que «hay otras musas». La de Alberti en sus primeros títulos es una musa playerilla y quinceañera, ligera de otras ropas que no sean su alegría, su hermosura corporal, su natural riente. Hay, pues, en cuanto a su sustancia, que leerla y gustarla —perdón por el desliz metafórico-erótico— sonriendo o riendo abiertamente, sin olvidar que la sonrisa y la risa son también parte, bien eficaz y seria por cierto, de la vida de todos, y sin echar tampoco en saco roto el secular abolengo, la raíz preclara, los felices atavíos medievales que esa rutilante muchacha playera, la musa del tiempo gaditano de Alberti, se viste y se calza, con plenos gracejo y derecho, cuándo y cómo le viene en gana, por ejemplo para decirnos:

Vengo de los comedores
que dan al Jardín de Amores.

«Macetas» es el subtítulo que puso Rafael Alberti a la sección de *Marinero en tierra* en la que se encuentra el bello ejercicio cuyos dos primeros versos —que son también los últimos— acabamos de transcribir, y en verdad que ese subtítulo podría extenderse a la totalidad de sus tres primeras obras, patios andaluces parcialmente penetrados de presencias de Castilla, alegres ámbitos espaciosos,

inundados en luz y flores, junto a un Atlántico ciego de sol, y llenos de un maceterio al que no cabe pedirle más que la frescura y el júbilo que emana.

II. LA EDICION CRITICA DE MARRAST

Doctor por París y profesor del Instituto de Estudios Hispánicos de La Sorbona, Robert Marrast es un avezado especialista de nuestras letras clásicas y contemporáneas. Aportó a la enciclopedia de «La Pléyade» una «Historia del teatro español y del teatro hispanoamericano» y son numerosas sus ediciones y sus obras ensayísticas sobre temas literarios hispánicos del ayer y del hoy. Por lo que atañe a Rafael Alberti, es éste el tercer volumen que Marrast dedica al poeta gaditano, de quien editó su *Lope de Vega y la poesía contemporánea,* seguido de *La pájara pinta* (París, CRH, 1964) y *Aspects du théatre de Rafael Alberti* (París, CDU-SEDES, 1967), amén de artículos y estudios sobre el arte albertiano en muy variadas publicaciones.

La triple y presente edición de *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí* se caracteriza, en su vertiente crítica y de estudios textuales, por tres virtudes desgraciadamente no demasiado ejercidas en el campo actual de la erudición y la crítica poéticas en lengua castellana: claridad de ideas en cuanto al sistema y a su exposición, afán superlativo de minuciosidad, precisión y congruencia en las conclusiones.

No trata Robert Marrast de descubrir Mediterráneos, sino de precisarlos mediante una cartografía crítica objetiva, asistida por todo género de elementos reales; tampoco trata de lucirse personalmente con cargo a la materia estudiada, asentando teorías gratuitas y aventuradas mediante esas conjeturales, inasequibles prosas de alambique, portadoras, en el pecado de su vanidad, de la doble penitencia de su tedio y de su habitual y consiguiente destreza para caerse de las manos a las pocas páginas. A través de un instrumento muy sencillo, pero muy completo, y fundamentalmente claro, Robert Marrast llega sin retorcimientos al fondo de lo que pretende. El conocimiento del material estudiado por Marrast en esta edición albertiana, afluye a nuestra atención sin esfuerzo y desde ángulos y enfoques facilitadores y diversos; esa cuidada, rigurosa manipulación de datos concretos, diferentes y objetivos es lo que proporciona a la obra del crítico su eficacia. Marrast investiga, acopia y ordena, no especula. Nadie tiene, resignadamente, que seguir en él capricho-

sas, trepadoras, huecas —o todo junto— apetencias teorizantes en las que se trata de embutir a la fuerza cuanto al crítico convenga y de dejar fuera cuanto no, con pretextos o sin ellos. Marrast opera exclusivamente con la realidad; no hay en su trabajo más cera que la que arde, y ésa arde muy bien y deja ver, con excelentes nitidez y contraste aquello que se trata de mostrar, no de demostrar.

Asentada la primera y más agradecible virtud del libro, su intención y su logro de claridad, pasemos a tocar el tema de su minuciosidad en el acarreo de datos útiles. Nos hemos referido ya a la pluralidad de ángulos de visión, a la amplia batería de focos distintos, situados por el crítico en torno a la obra inicial de Alberti. Pues bien: separando ahora únicamente el «foco» destinado a la cotejación de las sucesivas ediciones de los tres libros, de las correcciones, cambios y supresiones interpolados en ellos por el poeta a lo largo del tiempo, podríamos obtener una lección muy apreciable y suficiente de lo que es la evolución de un escritor, de este escritor concreto, y acaso también de otros. Tramitada por Marrast con una tenacidad sorprendente, esa evolución es seguida en su libro, verso a verso y edición a edición, mediante notas a pie de página, apéndices documentados, utilización de manuscritos, cartas y otros estudios. Pero todo ese vasto material aparece ofrecido sin farragosidades ni enredos, dosificado y distribuido de manera que, a cada momento, puedan el simple lector o el especialista consultarlo, seguirlo o prescindir de él. Y otro tanto puede decirse de la caudalosa, múltiple información albertiana que el libro aporta en otros terrenos. La introducción biográfica y crítica, de 42 apretadas páginas, resulta ejemplar en tal sentido, y lo único subjetivo en ella es la dedicatoria de Marrast: «*A mi mujer*»...

Claridad y riqueza documental no iban, finalmente, a traicionarse ni a dejarse: su fruto es una congruente precisión en las conclusiones del trabajo. No muchas, pues, como ya hemos indicado, se trata de una obra muy exegética y poco teórica —a lo justo—, pero sí sustanciales y aclaratorias. Ejemplo:

> Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí, *no constituyen un mundo poético cerrado, aparte, autónomo y sin relación alguna con las obras escritas más tarde y, especialmente, las que entran en la categoría de la* littérature engagée. *Los tres primeros libros de Alberti representan el primer núcleo de un universo que se va enriqueciendo cada día —y sea por mucho tiempo— con nuevas creaciones, pero sin solución de continuidad, en un constante y armonioso devenir.*

O este otro párrafo:

> *En* El alba del alhelí *le preocupan más [a Alberti, claro] los aspectos de la realidad de Rute, que chocaban ya con su innato sentido de la libertad y la justicia. Simpatiza con la húngara, en la que ve el símbolo de una vida sin trabas, al margen de una sociedad de moral rígida; le interesa la suerte del prisionero que desearía ver, como él, en libertad; le indigna la reclusión de* La encerrada, *víctima de un orden que impone leyes inhumanas a una muchacha cuya única culpabilidad se debe a que es hermosa y joven. Más o menos consciente y totalmente, Alberti proyecta su propia personalidad en estos personajes que, por las costumbres o los prejuicios erigidos en código estricto, se ven condenados a renunciar a su personalidad. Y no sólo descubre* el problema de no poder comunicar, *sino la razón fundamental de la existencia de tal problema: la incompatibilidad de ciertas reglas sociales con el armonioso desarrollo del individuo.*

Muchos y sólidos ejemplos, aparte de estos dos, podríamos invocar sobre lo que antes hemos afirmado. Pero es obvio que unas pocas notas no dan para tanto y que, por más que lo ampliásemos, éste es un pequeño trabajo crítico a un dilatado trabajo de la misma índole, cuya definitiva noticia y provecho sólo pueden producirse a través de sí mismo.

Nos contentaremos aquí, pues, con las someras indicaciones que anteceden y concluiremos indicando que, además de las ediciones cotejadas de *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí,* las 293 páginas del libro de Robert Marrast incluyen la introducción bibliográfica y crítica que hemos mencionado al paso, una completísima noticia bibliográfica de la obra albertiana, una bibliografía escogida sobre el autor, dos apéndices y sendos índices de siglas, de primeros versos y de las doce láminas que, con dibujos y grabados de Alberti, retratos del poeta y reproducciones facsímiles de sus ediciones primeras, agracian la triple edición de «Castalia».—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

IGNACIO XURXO: *Cuentos.* Librería Hachette. Buenos Aires, 1971.

A finales del pasado año apareció un bello libro de narraciones cortas que viene a incrementar la ya tan amplia lista de escritores hispanoamericanos actuales, y en especial argentinos, que ofrecen sus cuentos en volumen, lista presidida por Cortázar, Rulfo, Onetti,

Benedetti o Borges, entre una torrentera de etcéteras que muestran y demuestran una auténtica pujanza en este sector literario, frente a la aún tímida, displicente y a la vez púdica aparición por estas latitudes españolas del libro de cuentos.

De Xurxo —de seguro, claro pseudónimo— pocas noticias nos han llegado; sólo conocemos que en 1954, junto a Dalmiro Sáenz, ganó un concurso de cuentos convocado por la revista *Esto es*. Tal vez tras esa doble equis enigmática, tan apta para encubrir, se encuentre algún alto administrativo o un fuerte hombre de empresa: un ejecutivo, como se les ha dado en llamar ahora. Así nos lo da a entender el casi total sentido, con mucha carga autobiográfica, de los cuentos que componen la última parte del libro, y, por supuesto, el titulado *Tahití*.

Tras la sugestiva portada «de consumo» que arropa el volumen, a uno, que tiene sus gustos y prefiere ver las cosas simples, sin apoyatura alguna, le dejan como asombrado las palabras efusivas y encomiásticas que en el prólogo escribe Humberto Constantini: «Parecerá exagerado hablar de maestría en un primer libro de cuentos.» Tan redondos y dicentes términos nos llevan un tanto al susto, esperando la aparición, desde casi la nada, de otro estallido del *boom*, ya imprevisible. Mas, en honor a la verdad, desde la primera página, el libro prende la atención por su lenguaje íntimo y directo; nos vamos adentrando en su mundo llevados de la mano de la palabra que crea buena literatura, y es que el autor hace suyos y reales los versos de Geoffrey Chaucer, que dan entrada al libro: «Quien cuenta un cuento según un hombre / debe repetir tan de cerca como pueda, / cada palabra, si es de su responsabilidad, / por muy grosera o inapropiada que fuera.» Así, con un lenguaje duro y fácil, preñado de un nativismo hondo hasta la realidad, nos vemos inmersos en la lectura abierta, plena de sugerencias en pocas palabras, que abre el autor a expectación (aunque sin intención de crear «suspense»), aportando unos datos vivos de tan reales y dialogantes por su logro.

El libro adopta tres frases de Alvaro Cunqueiro como homenaje a su deleitoso Merlin y familia: «A frol da mocidá», «As liñas dun xastre invisibre» e «Iste Don Hamlet de quen falei», para dividirse en otras tantas partes con cuatro cuentos cada una. En total, doce narraciones de una intensa libertad interior no exenta de lirismo y de condena, como el mar de la fatalidad de Hemingway o el intimismo evocador de Ana María Matute. Tres frases y tres mundos agrupables por su intención definidora: la flor ansiosa y truncada de la infancia, un invisible hilo con razón suficiente para atar a la vida y la insuficiente fortaleza de ese Don Hamlet desde su adamascado sillón

de ejecutivo. Mas, junto a esos tres apartados en que divide Xurxo su obra, ésta se nos agolpa en dos bloques indisolubles desde su frontera con lo real: la soledad condicionadora del hombre en sus pasos y en sus huellas y la búsqueda consciente y constante de un amor necesario para que todo tenga sentido.

Ponele es el primer cuento del volumen y parece presentar una narrativa distinta a la del resto de los que componen la obra (aunque cada texto, como cada situación y cada hombre, se diría ensayan a lo largo del libro un estilo diferente, en lo que acierta Xurxo). Parte este relato inicial de un diálogo en boca de dos personajes, tan íntimo hasta ser casi un monólogo, en el que el autor plantea toda una realidad hasta el absurdo, como una catarata de introspección y agobio de la nada que nos recuerda el diálogo extremo de los personajes de *Esperando a Godot:* «Ponele que no haya nada. Nada. Pareció no oírme. Tomó el revólver con la vista fija en él, eludiéndome. Cuando apoyó el caño con firmeza entre el pelo negro y crecido de su sien, me dirigió una mirada neutra y repitió: Ponele.» Y se nos agolpan en el recuerdo las palabras de Camus en *El extranjero:* «Mezclando un poco las palabras y dándome cuenta del ridículo, dije rápidamente que había sido a causa del sol.» Esa misma búsqueda de liberación interior la encontramos plenamente desarrollada en el segundo texto, *Día agitado,* donde una carta de una niña de catorce años dirigida al beatle John Lennon puede ser tan larga como honda la soledad de su remitente, condenada a la sumisión en un mundo de falsos oropeles. Dulce y bello cuento en un aroma sucesivo, como el que ofrece siempre un lenguaje rico.

En *Carencia* se nos acerca la sombra de Poe, todo un orbe de alucinaciones condicionadoras del mundo infantil hasta la totalidad; lo mismo sucede en *Solapadamente,* en el que el mundo de la fantasía, según viene expresado, tiene algo que ver con la plástica cinematográfica de un Alfred Hitchock. En *Las zorras,* y partiendo de un lenguaje bíblico, Xurxo muestra la búsqueda anhelante por un joven de su entrega a la llama del primer contacto de amor, narrativamente manifestado en una línea de hábil verismo y conocimiento íntimo de la pubertad. *Lalo,* el norteamericano imposible, miente para ser algo, para tener su mundo; es un hombre que ha perdido la libertad y por ello recurre al sueño de ser soldado en Normandía o espía en Bulgaria, y es la soledad la que le lleva una y otra vez a mentir, aunque tan sólo sea para subsistir ya tal vez para la nada. Con *Linda Maluf es un bote* y *Tango para un juez,* a nuestro juicio los cuentos cargados del más hondo y puro lirismo, se agolpa la necesidad de un amor aunque sólo sea en el recuerdo o sin memoria. En *Tahití,* creo que el

menos original de los relatos del volumen, se busca también la liberación por el amor. Esta narración nos suena a un trasplante de la vida de Gauguin a la Argentina de la era industrial: «Fugarme yo, jefe de familia occidental y algo cristiana. Y padre macanudo.» Por último, los cuentos incluidos en el apartado «Este Don Hamlet de quien os hablé», son, a nuestro parecer, los más introspectivos y autobiográficos; tratan de mostrarnos, otra vez, el dolor y la soledad de la tarea del alto ejecutivo: negocios, trabajo y mufa (hastío).

Ignacio Xurxo ha entremezclado muy bien «el aire» de las personas en estos relatos; sobre todo, nos complace el empleo de la segunda en algunos cuentos —que en realidad son monólogos— para darles apariencia de diálogos, para invitar aún más al lector y hacerle en cierto modo personaje de la propia historia. Las formas empleadas son múltiples; utilizadas con fuerza y firme expresión narrativa tienen que ver lo suyo en ocasiones —ya lo hemos sugerido— con el mundo del cine y la televisión, aunque sus resultados estén cargados de humanidad y grata precisión literaria. Cada relato tiene su mundo, y las formas narrativas, como decíamos, son tan amplias y aparecen empleadas desde tan diversas perspectivas, que, contra lo que pudiera parecer, lejos de llevar a una diversificación por el contraste, hacen que el lector se encuentre en la complacencia de un mundo peculiar y una literatura adecuada al mismo; una literatura vivencial y dinámica.—*MANUEL URBANO PEREZ ORTEGA (Millán de Priego, 13, 2.º JAEN).*

LOS SURREALISTAS ESPAÑOLES DE PAUL ILIE (1)

Del crítico norteamericano Paul Ilie conocíamos ya en España su *Novelística de Camilo José Cela,* volumen de preciso y precioso contenido prologado por Julián Marías y editado por Gredos. *Los surrealistas españoles* es, quizá, un estudio más interesante que el precedente, por cuanto su autor no vacila en arriesgarse al exponer sus tesis. El coraje en crítica literaria es algo siempre meritorio.

Juan Carlos Curutchet, su traductor, cumple fielmente con su cometido. Es licenciado en Literaturas europeas modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Esto le da soltura, co-

(1) P. Ilie: *Los surrealistas españoles,* versión española de J. C. Curutchet, Taurus, Madrid, 1972.

nocimiento y aptitud a la hora de verter una obra de índole erudita —en su más amplio sentido— como la que nos ocupa.

Los surrealistas españoles de Ilie no son los surrealistas españoles de Bodini, por citar un ejemplo cercano. La sabrosa «Introducción» del sabio italiano se refería a Juan Larrea, Gerardo Diego, Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, Altolaguirre y Prados, excluyendo a Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso. El hispanista yanqui trabaja —en la órbita poética— sobre Machado, Aleixandre, Lorca, Dalí, Alberti, Cernuda, Hinojosa y Larrea. La poesía de Cernuda e Hinojosa es considerada en *Apéndice*. De Juan Larrea sólo conoce los poemas incluidos por Diego en su famosa *Antología* y el estudio *Surrealismo entre viejo y nuevo mundos*, de su etapa mexicana.

Ilie desconoce las dos recientes ediciones —italiana y española— de la *Versión celeste*, de Larrea. *The Surrealist Mode in Spanish Literature* data de 1968.

Machado y Solana representan lo grotesco: un preliminar. «La modalidad grotesca siempre ha sido popular entre los artistas y escritores españoles» (p. 37). Nos agrada ver citado el pequeño estudio de Xavier de Salas «La pintura de Solana», publicado en *Leonardo* en 1945, de óptimas referencias. La figura de Goya, omnipresente, se hace obsesiva en tanto que raíz: no la descuida el crítico.

Entre los prosistas figuran Valle-Inclán («esperpentismo»), Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés y Joaquín Arderíus («cuentos de hadas intelectuales»). Sobre el primero el propio Ilie ha publicado (Nueva York, 1968) en *Ramón del Valle-Inclán: A Critical Appraisal of His Life and Works* un jugoso capítulo: «The grotesque in Valle-Inclán». *Los príncipes iguales*, de Arderíus, es una delicia plagada de incongruencias. *Teoría del zumbel*, de Jarnés, abunda en fantasía surrealista.

El incongruente, de Ramón, es vindicada como novela onírica y surreal; *Tirano Banderas* no es obra ajena a la técnica bretoniana, posee una corteza o envoltura surrealista.

Las alusiones a Juan Ramón Jiménez son constantes, pero no constituyen tema aparte.

El crítico se disculpa por no haber incluido en su trabajo obras de Antonio Espina (el olvidado polígrafo recientemente fallecido, auténtica personalidad humana y literaria), Juan José Domenchina (muerto en Ciudad de México, 1960), Ernesto Giménez Caballero, Miguel Hernández, Camilo José Cela y Azorín.

Habla de precedentes, pero sin alardes de originalidad: Baudelaire, Lautréamont, Blake, Hogarth, Quevedo, Goya.

O mucho nos equivocamos o Paul Ilie tiene cierta tendencia a considerar términos cuasi equivalentes lo grotesco y lo surreal: nos habla de ello la mención de Quevedo, Goya, *Tirano Banderas,* Solana. Tal identidad nos parece de gran valor, cuando de literatura española se trata. Pese a todo filisteísmo literario, no todos los tópicos son necesariamente burda estameña.

A nivel conceptual (Poggioli), el rasgo básico del surrealismo es trimembre: cultivo de estados oníricos, corriente de conciencia y violencia psíquica de todas clases (p. 14). Poética del sueño. Vitalismo psíquico y biológico.

El observador debe encontrarse inmerso en un mundo extraño, inquietante: es la impresión que produce encontrarse por primera vez ante los *Dos niños amenazados por un ruiseñor,* de Max Ernst; ante *La voz de los vientos,* de Magritte; ante un *Rayograma,* de Man Ray. «Misterio, incongruencia y absurdidad» (p. 17).

En España el surrealismo ha de entenderse en sentido amplio, no estrictamente *à la française.*

«El colapso de los valores *fin-de-siècle,* la dispersión de la generación de 1898 y su fuerza moral cohesiva, el establecimiento de una nueva orientación cosmopolita, la firme sustitución de las formas tradicionales del subjetivismo por lo grotesco, lo deshumanizado, lo violento y lo absurdo» (pp. 19-20).

Tomás Morales había escrito:

Apriétanle el cerebro los vahos encendidos;
y, borracho de aromas, deja doblar, incierto,
sobre la oliente alfombra los músculos vencidos...

El surrealista, como Héracles, conoce todos los aromas. Los odia porque los conoce. Paul Ilie nos cuenta en su volumen la historia de este odio en varios textos de poetas y novelistas españoles. De su odio y de sus músculos vencidos.

Quisieron crear más allá de la rosa y del cisne modernista. Lo consiguieron.

Federico García Lorca fue el más audaz de todos ellos.

Vicente Aleixandre, el más tierno.

El libro de Paul Ilie disgustará a muchos. Por su rigor científico, por su carácter universitario, por su voluntad epexegética hasta el

pleonasmo. Ha visto «con sus propios ojos», ha escuchado «con sus oídos».

Y a muchos gustará, por suponer un digno intento de sistematizar todas las actitudes surrealistas españolas en lo literario. Que nos cuenten entre estos últimos.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

ANTONIO PASQUALI: *Comunicación y cultura de masas,* Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

La consideración de la cultura de masas anduvo por mucho tiempo en Hispanoamérica repartida exclusivamente entre apocalípticos e integrados; y, en realidad, salvo excepciones anda todavía así: pero las excepciones se van haciendo más numerosas y, sobre todo, más lúcidas y más decisivas.

De los integrados no hay ni que hablar: dan conferencias, escriben en la prensa, funcionan en radio y televisión, firmemente incrustados en ministerios y agencias de publicidad, casi la misma cosa, o en híbridos que son agencias de publicidad del gobierno. Para ellos no hay problema, todo esto es maravilloso, Dwight McDonald era un majadero refunfuñón agotado en pelearse con *El viejo (y el mar)* de Hemingway, Adorno, un metafísico alemán nada menos, por suerte de la misma izquierda viene el olímpico Arbasino a salvarnos, y aquí no ha pasado nada. Los apocalípticos, por su parte, y haciendo casi los mismos gestos que los otros, tronaron, truenan y tronarán aún por bastantes años, acaso hasta que se vayan muriendo. Su pensamiento, en general, podría reducirse a un mecanismo de defensa contra ese monstruo audiovisual que viene a disputarles el pan, tan suavemente brotado antes de la pluma. Para mayor inconsecuencia, y como ya lo señalaba Eco, los apocalípticos utilizan los medios de la cultura de masas para atacar a la cultura de masas. En verdad, los dos extremos se compensan, se necesitan, se sirven el uno al otro y, sobre todo, sirven a los magnates de la cultura de masas idiotizante, pues apenas permiten formular las preguntas fundamentales.

Me viene en seguida a la mente el III Congreso Latinoamericano de Escritores, celebrado en Caracas en julio de 1970. La comisión número 4, que tenía por tema: «El escritor y su responsabilidad ante los medios actuales de difusión cultural», no supo en realidad ir

más allá de un exorcismo, entre piadoso y furibundo, verdadera danza de derviches giratorios contra el dragón de la cultura de masas. Una sola ponencia estuvo a la altura del problema, la titulada «Influencia de los medios visuales de información en América Latina», presentada por el costarricense Samuel Rovinski: se trataba de un estudio concreto de la situación en Costa Rica, realizado desde dentro, por un hombre que trabaja *en* lo audiovisual. Creo que uno puede preguntarse qué pasaría si los magnates de la cultura de masas alagaran a fondo a los escritores: a ver si la mitad por lo menos de los apocalípticos no cambiaba de bando. Y no es que dudemos de la honestidad de estos críticos, sino que gran parte de su argumentación gira en torno a que se leen menos libros, que la poesía no se vende y cosas así. Hay en esto, también, un problema generacional, que llevaría a comprobar que muchos apocalípticos no van prácticamente nunca al cine, a no ser que el filme tenga el sello garantizado de su «nivel artístico»; no han abierto en su vida una novela policíaca o de ciencia-ficción; no se detienen un instante en las tiras cómicas: la falta de curiosidad les impide, ciertamente, comprobar la existencia de una variedad de niveles, que hace que de Dashiell Hammet o Raymond Chandler, de Crepaux o Al Capp, de Mario Bava o Sergio Leone a sus correspondientes colegas (Corín Tellado o Ian Fleming o Eric Segal o Disney, etc.) haya un abismo. A falta de experiencia personal, la crítica apocalíptica es inevitable.

Siguiendo, pues, en Venezuela, en los últimos años hay bastantes signos de un cambio de actitud. En diciembre de 1970, la revista *Zona Franca* lanzó un número monográfico dedicado al enfrentamiento entre la letra y la imagen, que por otra parte no provocó mayor revuelo, aunque había materia para la discusión. La existencia del número iba en el sentido del cambio; la falta de reacciones señalaba, un vez más, que el problema no era tal para la mayoría de los intelectuales, apocalípticos o integrados. Hay que ser particularmente provocativo, como Margarita d'Amico que acaba de publicar *Lo audiovisual en expansión* (1), para que los intelectuales reaccionen. Margarita d'Amico, profesora en la Universidad Central de Venezuela, redactora de una sección semanal donde comenta radio, cine y televisión: «Videoesfera», en el diario *El Nacional*, cruzó los límites de lo permisible al mostrar a Renny Ottolina, presentador de la televisión venezolana, como un ejemplo de la buena utilización de este medio. Para la izquierda, Ottolina es la bestia

(1) *Lo audiovisual en expansión*, Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

negra de la cultura de masas. Incluso, un buen documental venezolano, *TVenezuela*, de Solé, basaba la mitad de su divertida crítica en la imagen de payaso corrupto ofrecida por Ottolina, gracias al hábil montaje de su realizador y a una entrevista de respuestas francamente increíbles. Pero D'Amico habla dentro del cuadro formal, y en ello tiene razón. De todos modos, la polémica, agria y hasta con panfletos durísimos, se produjo al fin.

Por otra parte, en prensa y revistas venezolanas escriben con regularidad una serie de autores con clara conciencia de las posibilidades de la cultura de masas, y realizando, pues, la crítica a partir de esa meta deseable. En lo que al cine respecta, hay un buen equipo de críticos, y una revista francamente buena, *Cine al día.* En el terreno del comic, con altibajos y escaramuzas, también se ha dado cuerpo a una crítica inteligente. En lo que a radio y televisión respecta, Antonio Pasquali es el nombre inevitable.

Profesor de la Universidad Central de Venezuela, Pasquali comenzó publicando una antología de textos, *La información audiovisual.* En 1963 salió la primera edición de *Comunicación y cultura de masas.* En 1967 *El aparato singular: análisis de un día de TV en Caracas,* libro que fue saboteado desvergonzadamente, con compras masivas hechas por desconocidos que hicieron, en poco tiempo, desaparecer la obra de las librerías. Por suerte para todos, esta segunda edición de *Comunicación y cultura de masas* incluye ahora lo sustancial de *El aparato singular,* lo que señala igualmente el comienzo de un cambio, aunque sea frágil: la omnipotencia impune de los magnates de la cultura de masas empieza a reducirse.

Es imposible comentar a fondo este libro de Pasquali en los límites de una nota: sería reducirlo a tres o cuatro generalidades sin carne. Prefiero, entonces, darle un repaso breve, pasándole la palabra abundantemente, y remitir a su lectura, que no sólo concierne al caso venezolano, sino al hispanoamericano en general y otros similares. Al final del prólogo a esta segunda edición, escribe Pasquali sobre la situación actual de la cultura de masas en Venezuela:

> En Venezuela reina la paz de los cementerios. Las emisoras siguen multiplicándose en medio de una guerrilla patronal (su Cámara se ha escindido dos veces en los últimos años), y peleándose el *rating* en una carrera impune a la más desenfrenada vulgaridad; la publicidad en cine, radio y televisión no conoce límites; el poder de los radiodifusores es absoluto: los presidentes de la República los siguen condecorando y felicitando por su «*gran sentido de responsabilidad*», que los ha puesto «*a la cabeza del continente*» (declaraciones presidenciales del 12 de marzo de 1970).

Dos intentos: de reformar el vetusto Reglamento de Radiodifusión y de introducir a las Cámaras legislativas una ley del Cine, han sido enterrados con brutal violencia ideológica. La ley sobre Propaganda comercial es la misma de la Venezuela provinciana de 1944; no existe todavía una Asociación de Radiotelevidentes; la Dirección de Telecomunicaciones es coto de caza de los industriales del ramo, y la Dirección de Industrias del Ministerio de Fomento oficializa la política de nuestra «industria cinematográfica». Dos ordenanzas municipales sobre espectáculos públicos son violadas sistemáticamente. La Radio Nacional es un «ambiente musical» de lujo (Brahms en lugar de los Rolling-Stones), y una retransmisora de programas alemanes, ingleses, franceses, italianos, israelíes, holandeses... (etc.).

La cita es larga, pero da la situación; el libro realiza el análisis, muestra causas y efectos. Las últimas frases del prólogo ponen el dedo en la llaga sobre el sistema de comunicaciones venezolano: «En su perversión innata, es un sistema perfecto, con todos los números para perpetuarse y perpetuar el sistema que lo respalda. Por eso los jefes de gobierno y las «fuerzas vivas» de la economía y la política lo defienden con tanto calor. Porque en el fondo de sus almas intuyen oscuramente la factibilidad de la hipótesis marcusiana: que la desintegración del sistema imperante en las comunicaciones los dejaría sin voz y sería el preludio *real* de la desintegración de todo su sistema de poder» (p. 32). Luego de esta violenta y sustanciosa «entrada en materia», y del prólogo a la primera edición, Pasquali se aplica a plantear una «Teoría de la comunicación: las implicaciones sociológicas entre información y cultura de masas. Definiciones», título del primer capítulo, 50 páginas densísimas con las que tantos otros «expertos» del tema habrían escrito todo un libro. El segundo capítulo será: «Cultura de masas e información audiovisual en Venezuela. Síntomas, causas y agentes transmisores.» Los apartes de sus páginas iniciales pueden dar ya idea de la orientación del estudio: *«a)* La contaminación de todos los poderes públicos por las *élites* de la economía privada»; *«b)* La inexistencia de vehículos impresos para la 'difusión pública'»; *«c)* La auscultación mágica de la alocución»; *«d)* El hablar en clave y el escrito cifrado»; *«e)* Los 'colaboracionistas' de la masificación». Cifras, historia, listas de anunciantes y publicistas, citas de la prensa suministran la materia sobre la que trabaja el autor en este capítulo, cuya segunda parte analiza la pirámide de quienes controlan la cultura de masas en Venezuela: anunciantes, agentes de publicidad, propietarios de medios de masas, profesionales de la información: «Este esquema puede aplicarse tanto a las actividades publicitarias puras y simples como a la producción de bienes culturales de masas, en

todos aquellos casos en que la relación de ambas funciones no sólo esté exenta de contradicciones, sino que presente una total identidad. Tal es el caso de Venezuela, país en el que los elementos componentes de esta jerarquía se hallan institucionalizados en cada uno de los peldaños (...) la relación económica e ideológica entre el estrato superior y el inferior queda férreamente establecida desde el momento que el eslabón intermediario (justamente el de los *medios)* no goza, según vimos, de la independencia económica que le permitiría romper la cadena de las subordinaciones y anular la *lidership* del binomio anunciante-publicista sobre la masa de los receptores. No hay en Venezuela un solo medio masivo de información que pueda prescindir de las pautas publicitarias, y un hipotético *lock-out* total de los anunciantes dejaría al país, en el giro de pocos días, sin un solo periódico, una sola emisora de radio o de televisión» (páginas 111-112). El *lock-out,* por otra parte, se ha ejercido ya en Venezuela, como recuerda Pasquali, destinado a encarrilar algún periódico mínimamente soliviantado, con el inmediato resultado de un cambio de línea, de la expulsión del equipo «audaz» y de la vuelta del flujo de anuncios a las páginas del órgano de nuevo dócil.

En el capítulo siguiente, «Lineamientos para una descripción del mensaje telefílmico», Pasquali plantea una metodología de las reducciones de los sentidos del mensaje, analizando suficientes series de telefilmes como *Bonanza, Sunset strip, Misterios de la Ciencia, Intriga Internacional,* etc., y realizando un trabajo ejemplar sobre *Perry Mason.* Los falseamientos históricos, el despliegue de todos los clásicos mecanismos de evasión, la exaltación de la violencia, los comportamientos típicos de la cultura de masa norteamericana y otros elementos formarán lo que el autor llama «el primer intracuerpo conceptual del telefilm», del que pasa a la definición del «mensaje latente» y su sentido: «por aparente paradoja, consiste en exaltar ante la conciencia siempre más alienada y despersonalizada del hombre-masa un ideal ultraindividualista de vida» (p. 165).

Con esto llegamos a la segunda parte del libro, y a su capítulo cuarto, «El medio radio. Composición de programas en la radiodifusión venezolana», cuyo estudio será precedido de una caracterización de la prensa, hecha en una larga nota al pie de varias páginas. Pasquiali constata «la cantidad relativamente pequeña de material de lectura: un promedio del 21 por 100 del espacio» de los diarios venezolanos y, además, «El hecho de que la mayoría de su material de lectura sea un rosario de cables de agencia, sin retoques, produce al menos, dos evidentes resultados: 1.º Una dependencia político-ideológico-cultural, en la cual consideramos innece-

sario insistir; 2.º Una gran uniformidad de contenido entre todos los periódicos, que sólo se diferencian por su nombre, por el titulado y por la disposición del material en sus páginas» (nota páginas 190-192).

El panorama de la radio que fija Pasquali en su estudio es absolutamente desolador. Ya en sus preliminares, la falta de planificación de los programas, la poca potencia de las emisoras (con la pomposa Radio Nacional a la cabeza, que se puede oír hasta sólo poco más afuera de Caracas), la ausencia de cuerpos redactores, de corresponsales, la total sumisión a los anunciantes, el descuido cultural, etc., abruman. Unos cuantos hechos fija Pasquali al paso: «En Venezuela, las solas dieciocho emisoras caraqueñas vomitan sobre el oyente 8.586 mensajes publicitarios al día por un total de 91 h. 40' (cerca del 30 por 100 de su tiempo total de emisión)» (p. 193). «*Por falta de uso*, el país ha perdido en estos años *todas* las frecuencias de onda corta que le habían sido asignadas, y es invadido, en las zonas fronterizas, por las poderosas señales radiales de los países vecinos» (p. 199). Y «el 60 por 100, aproximadamente, del territorio nacional, habitado por aquel sector de la población (aproximadamente 25 a 30 por 100) técnicamente más necesitado de una radiodifusión buena y «vinculante», resulta desprovisto de antenas radiales y no ofrece la posibilidad de oír radio durante las horas diurnas» (p. 203). El bisturí se hace ya terriblemente sangriento con el deslinde de la composición de programas de una emisora tipo: 34,8 por 100 de radionovelas; 31,4 por 100 de publicidad comercial; 17,6 por 100 de informaciones de todo tipo; 14 por 100 de emisiones musicales, deportivas, etc.; 2,2 por 100 dando la hora.

Un capítulo similar estudiará «El medio televisión. Composición de programas en la televisión venezolana». La situación, con lógicas variantes, es la misma de la radio, aunque los intereses económicos sean aquí evidentemente más poderosos: «Duplicando el esquema operativo de la radio, la televisión comercial limita su expansión a las zonas más rentables de Venezuela. Al menos el 35 por 100 de la población del país (que ocupa un 70 por 100 de su extensión territorial) no recibe hoy ninguna señal de televisión» (p. 247). La Televisora Nacional languidece tanto como su gemela radiofónica, y las estaciones comerciales, operando todas desde Caracas, se nutren abusivamente de telefilmes importados de los Estados Unidos. Citando datos de *El huésped alienante*, libro de la venezolana Martha Colomina, Pasquali escribe que: «ve televisión diariamente (no se sabe por cuántas horas), el 84,51 por 100 de la *clase pobre* (ingresos de 700 bolívares mensuales por familia), el 94,13 por 100 de la clase

medio-baja (ingresos de 1.250 bolívares mensuales por familia) y el 95,65 por 100 de la clase *medio-alta* (ingresos de 3.200 bolívares mensuales por familia)» y que «ningún sector económico de la población posee resistencias culturales suficientes para sustraerse al impacto de la televisión comercial» (p. 249). Para no alargar este comentario, digamos finalmente que el televidente venezolano sufre «un mensaje comercial de 33 segundos cada 79 segundos de programación», interrumpiendo cualquier tipo de emisión.

Un capítulo sobre «El cine: situación y perspectivas de su industria y mercado en Venezuela», que es más bien una aguda denuncia de los obstáculos que se le ponen al incipiente cine nacional, unas «Conclusiones nacionales: Por una política de planificación de las comunicaciones masivas, como factor resolutivo del subdesarrollo cultural», que muestran que Pasquali no es un crítico apocalíptico, sino un intelectual inteligente (los hay, pues), que si apunta la utopía es en vistas a su realización, y toda una serie de apéndices: leyes, proyectos, reglamentos, etc., seguidos de tres anexos sobre los encuentros nacionales de cine, completan este libro estupendo, esencial no sólo para Venezuela, sino para Hispanoamérica y, en general, el tercer mundo. El lector que quisiera completar los análisis concretos de Pasquali con unas interpretaciones no menos concretas, pero realizadas en ensayos más amplios —y que darían, además, una visión sobre las dificultades de los medios en el tercer mundo socialista o en vías de serlo—, podría acudir a los trabajos del cubano Edmundo Desnoes, sobre todo su «Imagen fotográfica del subdesarrollo», incluido en el libro *Punto de vista* (2), o algunos textos sueltos del mismo autor, como «Las armas secretas» y «El afiche de la revolución cubana», índices todos de esa valiosa promoción hispanoamericana de críticos de la cultura de masas.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité. 1090. BRUSELAS. BELGICA).*

OBDULIA GUERRERO: *José Luis Hidalgo.* Epesa. Madrid, 1971.

José Luis Hidalgo nació en Santander en 1919. Fue movilizado a los diecinueve años. Murió en 1947, dejando al menos un libro imprescindible en el censo poético de los primeros años de posguerra: *Los muertos.*

Hace unos meses, al cumplirse el vigésimoquinto aniversario de

(2) *Punto de vista,* Instituto del Libro, La Habana, 1967.

la muerte de Hidalgo, apareció un libro sobre él hecho con minuciosidad y cariño por Obdulia Guerrero. A lo largo de sus páginas se desarrollan paralelamente la vida y la obra de un poeta que escribió su obra como su testamento, que escribió suave y conscientemente su propia elegía, un diálogo severo con el Dios en que creía y un gran río silencioso de desesperación. No pretendo decir que Hidalgo conociera la fecha de su muerte. Pero la realidad es que escribe, corrige y selecciona sus poemas encontrándose enfermo, víctima de un mal progresivo. Para futuras ediciones de su obra sería quizá deseable una nota biográfica lo más escueta posible, en la que se renunciara a la noticia de que *Los muertos* apareció apenas unos meses después de la muerte del poeta. De este modo quizá el lector recorriera esos versos tórridos y helados con la auténtica justicia y la auténtica admiración que merecen, sin el pequeño aleteo espiritista marginal que se produce inevitablemente al saberlo.

El trabajo de Obdulia Guerrero es templado y bien documentado. Su exploración, muy fina en lo que respecta a las colateralidades de la obra de Hidalgo y al estudio de los puntos de contacto entre éste y Unamuno, puntos de contacto que reduce a cinco: Dureza de la expresión, necesidad de una vida trascendente, paisaje, el problema de la soledad y el problema de la existencia personal. En cuanto a las posibles conexiones de Hidalgo con el surrealismo, es de lamentar que se limite a citarlo de pasada, ciñéndose exclusivamente a *Los muertos*, obra ésta que nos parece obviamente más desierta de aliento surrealista que *Los animales* y, desde luego, que *Raíz*, en donde poemas como «Tú no has visto el alba», por ejemplo, están nutridos de una clara materia surrealista:

TU NO HAS VISTO EL ALBA

No podía decirte
por qué el alba mató aquella paloma sin una gota de sangre;
es una mujer
que tiende ropa blanca sobre la madrugada,
una mujer con una palabra congelada entre los dientes
que pone un punto de hielo
en los gritos que ha ido desmelenando sobre los prados.
A lo lejos, a lo lejos.
Unos brazos azules van abrazando la tierra,
hay también un canto de ruiseñor sobre los árboles;
en las flores los escarabajos, y tú sin enterarte.
No te lo puedo decir, rompe tu sueño y míralo.
¡Con el alba, con el alba!

(De *Raíz*, 1944.)

o bien, en *Los animales:*

....

mientras una triste saliva amarra al suelo
su mansedumbre de nube solitaria
sobre un verde paisaje de tristeza
que mira maternal, cual si parido
de sus propias entrañas lo sintiera

....

(«Vaca»)

También es de lamentar la brevedad a que Obdulia Guerrero se condena en su estudio sobre el papel de José Luis Hidalgo en la poesía española de posguerra. El entorno del poeta no se ha hecho, de este modo, sino esbozarse. El esquematismo obligado por la corta paginación del volumen, y la división, un tanto rígida en que ha sido concebido el trabajo, resta carne y sangre a la figura personal de Hidalgo, de manera que por un lado tenemos lo que la autora llama su «devenir vital y literario», y por otra, «José Luis Hidalgo en la poesía de posguerra». Quizá un menor afán ordenador hubiera entregado a un Hidalgo más real, más motivado y más rodeado. Sin embargo, ese mismo afán ordenador es altamente útil en lo que se refiere al análisis de *Los muertos,* aunque el método analítico empleado se resienta un poco de académico. El libro es interesante además por recoger un grupo de poemas no incluidos en el libro y rastreados en diversas publicaciones periódicas.—*ALBERTO PORLAN (Costa Rica, 28. MADRID).*

HISTORIA DE UNA SOCIEDAD

No ha faltado, sin embargo, quienes hayan tratado de apoyar empíricamente la fe en la inmortalidad del alma, y ahí está la obra de Frederic W. H. Myers sobre la personalidad humana y su sobrevivencia a la muerte corporal: Human personality and its survival of bodily death. *Nadie se ha acercado con más ansia que yo a los dos gruesos volúmenes de esta obra, en que el que fue alma de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres* —Society for Psychical Research— *ha resumido el formidable material de datos... que constituye el arsenal espiritista..., pero por eso la decepción fue mayor. A pesar del aparato de crítica, todo eso en nada se diferencia de las milagrerías medievales. Hay en el fondo un error de método, de lógica.*

Miguel de Unamuno *(Del sentimiento trágico de la vida,* cap. V.)

La Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres, que hace unos meses fue objeto de un interesante reportaje en la televisión nacional, cuenta ya con una larga historia que se acerca al centenario. El libro que reseñamos, *The Founders of Psychical Research,* de Alan Gauld (1), inédito en español, como lo indica el título, trata de los fundadores de dicha entidad y abarca sólo sus primeros veinte años. Su interés no se limita a que nos muestra los comienzos de una empresa atrevida y hoy famosa, sino a que ofrece una pintura de la época que, por la luz con que se enfoca, resulta inusitada.

Es sabido que la ola espiritista se inició en un pueblecito de los Estados Unidos en 1849. Cinco años después había en aquel país 30.000 mediums reconocidos como tales. Esta ola invadió pronto Inglaterra. Su primer mensajero fue una dama que cobraba guinea por sesión y que ganó muchas guineas. Hasta la reina Victoria y el príncipe Alberto ensayaron a mover el velador y hacer hablar a la *planchette* o la *ouija.* La opinión inglesa sobre estos fenómenos se dividió. Unos los consideraban simples trucos, otros los atribuían a los espíritus y algunos opinaban que eran susceptibles de explicación científica, aun cuando de momento no lo fueran. El segundo mensajero fue un medium excepcional, D. D. Home, acaso el más famoso de la historia del espiritismo. Más que yanqui parecía un *gentleman* inglés, por su porte y modales. Era culto y no cobraba por sus sesiones. Pero había algo más que casi parece increíble: nunca fue sorprendido haciendo trampas. El convirtió al espiritismo

(1) Routledge & Kegan Paul, Londres, 1.ª edición de 1968.

al físico inglés más famoso de su tiempo, W. Crookes, en cuyo laboratorio hizo descender dinamómetros sin tocarlos y produjo otros efectos mesurables.

Hacia 1855 había en el Trinity College de Cambridge un grupo de jóvenes profundamente religiosos por su formación y temperamento, pero que se sentían acometidos por la duda. Desde la publicación de la *Lógica,* de Stuart Mill (1843), soplaban vientos escépticos por Inglaterra. Luego vino Darwin con *El origen de las especies* (1859), que, según algunos, «socavaba la Biblia», y Renán, que pretendía secularizar el Nuevo Testamento. En ese grupo de Cambridge, de gentes adineradas y conturbadas, se encontraban Frederic Myers (citado por Unamuno), Edmund Guerney y Henry Sidgwick, que serían los fundadores de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas. Myers había conocido a Crookes y a Home. Pero quien le hizo interesarse a fondo en estos fenómenos fue el Rev. Staiton Moses, acaso el primero de una larga serie de dignidades anglicanas, evangelistas y metodistas que no vieron en el espiritismo un rival de las ideas religiosas, sino más bien un auxiliar de ellas, tendencia que ha continuado hasta el presente. El mundo culto a que nos referimos desdeñaba las explicaciones del vulgo y de periódicos como el *Celestial Thelegraf* (1850), pero admitía los hechos en sí. Y entre otros intelectuales, Myers, Gurney y Sidgwick emprendieron por su cuenta experiencias en 1873. El resultado fue desastroso. Unos primero y otros después, todos los mediums resultaron fraudulentos.

Fue en enero de 1882 cuando se fundó la Sociedad de Investigaciones Psíquicas en el 38 de Great Russell Street. La presidencia provisional la ocupó el profesor W. F. Barrett, destacado espiritista. Desde los primeros tiempos, los miembros se dividieron en espiritistas y no espiritistas, coexistiendo ambas tendencias y dándose por sentado que los primeros tendrían a su cargo la aportación de los fenómenos a estudiar. No cabe duda de que la fundación de la Sociedad obedeció a una necesidad de los tiempos. Ya en 1887 figuraban en su Consejo un ex primer ministro, Gladstone, y un futuro primer ministro, Arthur Balfour; Lord Reyleigh, científico famoso; Tennyson, Ruskin y dos obispos, Gladstone dijo que la fundación era «la obra más importante realizada en el mundo. Con mucho la más importante». Se establecieron Comités de Lectura del Pensamiento, de Hipnotismo (mesmerismo), de Apariciones, de Efectos Físicos, de Casas Encantadas, etc. El profesor Barret fue a los Estados Unidos, donde, en Boston, con la ayuda de William James, cuya obra filosófica, según Unamuno, fue toda un anhelo de inmortalidad, se fundó una filial. En la nutrida correspondencia de Myers con James, que

duró hasta la muerte del primero, hay párrafos como este de Myers: «... ha llegado la hora de que el viejo secreto del mundo se descubra a la vista de los mortales; de que la primera paloma mensajera descienda sobre la humanidad asediada.»

El Comité de Efectos Físicos hizo la dudosa adquisición del doctor Richard Hodgson, australiano sin fortuna que se convirtió en furibundo persecutor de mediums fraudulentos. Fue enviado a la India, donde, según él, descubrió haciendo trampa nada menos que a Mme. Blavasky, la fundadora de la teosofía. Home se salvó porque, tras una larga temporada de mala salud, durante la cual no actuó, vino a morir en 1886. El caso más interesante es el de Eusepia Palladino, la medium de ectoplasma más poderoso que ha existido. Obligó a Lombroso a ir desde Milán a verla en su casucha de Nápoles y casi lo convirtió al espiritismo. En 1892 Lombroso, Schiaparelli, astrónomo, y el físico famoso Richet celebraron sesiones con Eusepia en Milán. El único que no quedó convencido del todo fue Richet. Este, 1894, organizó otras sesiones en la isla solitaria de Rouband, en la costa francesa, donde sólo había una casa y era imposible la complicidad. Asistieron Myers y Lodge. Todos quedaron convencidos por completo. Ese mismo año se repitieron las sesiones en el castillo de Carqueiranne, cerca de Toulon, propiedad de Richet, con resultados positivos. Por fin, en 1895, Eusapia vino a Cambridge. Al principio todo fue bien, pero luego las sesiones empezaron a perder interés, y cuando llegó Hodgson la declaró «otra tramposa más». Por su parte la italiana, acaso debido al ambiente tan opuesto al suyo, se encontraba con pocas facultades, y como era una mujer, más que vulgar, grosera, lasciva y codiciosa, no tenía reparo en recurrir a trampas si podía. Pero Hodgson y algunos ingleses no podían comprender que una tramposa tuviera poderes mediúnicos y que ambas condiciones coexistieran.

En los primeros veinte años los trabajos de la Sociedad fueron de un volumen extraordinario. La petición por la prensa de casos, hoy llamados «expontáneos», hizo llover sobre ella millares de ellos, que fueron cribados, estudiados y muchas veces comprobados en el lugar donde acontecieron. De ahí surgió el *Censo de Alucinaciones.* El Comité Literario editó, además de los *Proccidings,* actas, y *Raports,* informes, la obra de Sidgwick, Guerney y Myers, con más de mil páginas cada una.

Pero el tema principal del libro que reseñamos son las personalidades de los fundadores. Guerney, secretario en 1883, era taciturno y de gran atractivo personal; George Eliot, la escritora, quedó fuertemente impresionada con su rostro y la bondad que dejaba traslucir.

En *Fantasmas de Vivientes* analiza casi 2.000 casos de apariciones. Profundamente religioso, buscaba en la investigación un reconocimiento científico del milagro (error de lógica, diría Unamuno). Murió en 1888 y en circunstancias que sugieren el suicidio, por haber tomado una sobredosis de cloroformo, que entonces se utilizaba como somnífero. Pero se da la circunstancia de que, días antes, descubrió por casualidad que las dos personas con las cuales realizaba experimentos de telepatía, en los que había puesto todas sus esperanzas, le engañaban, entendiéndose mediante un código.

Henry Sidgwick, primer secretario de la Sociedad, fue también su eminencia gris, al lado de la personalidad brillante de Myers. Sin ser un gran investigador, su tenacidad, método y rigor eran temidos de los espiritistas, que le calificaban de tirano. Había iniciado las investigaciones con la esperanza de encontrar una religión con base científica. Otro error de lógica, según don Miguel, caso de que fuera así. Escéptico en extremo, llegó a la conclusión de que no había prueba de la sobrevivencia. En 1887, tres años antes de su muerte de cáncer, que esperaba, escribió: «Es posible que este postrero esfuerzo de ver más allá de la tumba fracase y que los hombres tengan que contentarse con un agnosticismo cada vez menos esperanzado; harán mejor en ocuparse de sus quehaceres cotidianos y olvidarse de la negrura del fin.» Murió con toda serenidad, y le sucedió en la Secretaría su esposa, mujer extraordinaria y excelente investigadora. Con gran modestia llevó sobre sí todo el peso de la Sociedad.

Sería interesante un paralelo entre Miguel de Unamuno y Frederic W. H. Myers. Ambos humanistas y profesores en griego, aun cuando Myers debió serlo por poco tiempo; los dos poetas y sobre todo los dos hambrientos de inmortalidad. La diferencia más notable está que don Miguel buscaba la prueba en los libros y la especulación filosófica, sin admitir siquiera la posibilidad del experimento, en tanto que el inglés se lanzó a la investigación empírica con el mismo entusiasmo con que traducía a Píndaro, y sin desalentarse por las repetidas desilusiones, siguió investigando hasta el fin. Es cierto, como dice Unamuno, que hubo errores de método, o, más bien, que no hubo método alguno. Recordemos que fueron los pioneros y que sus tanteos y fracasos, vistos desde hoy, hacen su empresa aún más heroica. Lo que buscaban precisamente era encontrar el método; que actualmente, al menos en aspectos fragmentarios, parece que empieza a lograrse. El contraste entre Myers y Unamuno es el mismo de la sociedad industrial inglesa con la tradición empirista de Bacon y Hume, y la España atrasada del 98, con siglos de prohibición experimental.

No es posible dar una referencia, ni aun superficial, de la teoría de Myers, de «la personalidad subliminar»; compararla con el inconsciente de Freud exigiría prolijos distingos y explicaciones.

No cabe duda de que en los esfuerzos de estos tres hombres y de otros muchos miembros y colaboradores de la Sociedad latía el ansia de sobrevivencia. Sobre esta cuestión puede establecerse un balance de opiniones de este modo: Sidgwick, Leaf y Gurney no la admitían. Myers, Hodgson y, al fin, Mrs. Sidgwick, sí.

También debemos citar, cuando menos, a las dos mediums mentales de la Sociedad en aquel tiempo: Mrs. L. E. Piper y Rosina Thompson. La primera desconcertó al terrible Hodgson, que se convirtió en su mayor defensor. Claro que en las mediums mentales los fallos o trampas no pueden ser tan burdos o detectables como en los mediums de efectos físicos.

Ambas desempeñaron un papel importante en la correspondencia que, años después de su muerte, sostuvieron Guerney y Myers con sus sucesores de la Sociedad: la llamada *cross correspondence*, que alguien ha traducido como «correspondencia cruzada», pero cuyo sentido es de «correspondencia crucigramada»; la cual es tenida por algunos como la prueba más completa posible de la sobrevivencia. Pero esto ocurrió fuera del período abarcado por el libro de Alen Gauld y tampoco cabe en el espacio de que disponemos.—*MANUEL DE LA ESCALERA (Virgen de Lourdes, 38, 1.º MADRID-27).*

FICHAS DE LECTURA

JOSE DONOSO: *Historia personal del «boom».* Ed. Anagrama. Barcelona, 1972.

Hace poco tiempo un crítico sudamericano apuntaba uno de los datos que, a su juicio, marcarían la conclusión del *boom:* con los ojos nostálgicamente vueltos hacia el pasado, varios de sus miembros han acometido ya la redacción de sus informales memorias. El novelista chileno José Donoso no ha enmascarado esta tentativa autobiográfica bajo la forma de la entrevista. Ha escogido directamente el relato en primera persona. El título del librito es ilustrativo. El lector no debe buscar en sus páginas una exposición razonada o el previsible tratado erudito. Se trata, como el propio Donoso se encarga de señalar, de una interpretación personal, arbitraria y heterodoxa,

sin pretensiones científicas (si es que este tipo de trabajo pudiera albergar alguna vez pretensiones de esa índole).

En realidad, el verdadero tema del libro no es tanto el *boom* como la experiencia donosiana del mismo. El escritor narra su incorporación al movimiento, la historia de su novela *Coronación*, su amistad con Carlos Fuentes, etc., y todo esto le sirve como pretexto para dar curso a un torrente de anécdotas y referencias que no dejarán de apasionar —y posiblemente de irritar— a numerosos lectores. Uno de los personajes que desfilan por esta animada galería de las letras hispanoamericanas es el crítico Alone, en cuya *Historia personal de la literatura chilena* se inspiró Donoso para titular sus reflexiones. A título puramente anecdótico, quizá aquí valga la pena recordar, en relación a Alone, un artículo memorable que Donoso no menciona, el divertido juicio de este patriarca de las letras chilenas sobre una novela de su amigo Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. En ella, escribió Alone en *El Mercurio* (1 de diciembre de 1968): «Hay una técnica diversa hasta el enrevesamiento convulsivo..., las cosas suceden como si un virus se hubiera deslizado en el organismo del novelista y le produjera ataques epileptiformes del más ingrato aspecto y como calculados para espantar, sugiriendo a los lectores la idea de que su autor ha enloquecido.» La observación final es digna de figurar en cualquier antología: «No me jactaré de haber leído toda *La muerte de Artemio Cruz*».—*JCC.*

JORGE CARRERA ANDRADE: *Selected poems*. (Edited and translated with an introduction by H. R. Hays.) State University of New York Press, 1972.

Jorge Carrera Andrade es, según el veredicto de numerosos entendidos, uno de los más altos creadores que la poesía hispanoamericana haya producido hasta el día de hoy. Junto con su compatriota Jorge Enrique Adoum comparte un lugar de privilegio en las letras de su país. El destino de Carrera Andrade no deja de ser curioso: gran poeta ecuatoriano, su obra es prácticamente ignorada en la inmensa mayoría de los países latinoamericanos. Su poesía recibió el más efusivo espaldarazo de Pedro Salinas (quien le consagró un excelente ensayo) hace ya mucho tiempo, y sin embargo, Carrera Andrade continúa siendo un desconocido en España. Inversamente, sus libros han encontrado una vasta audiencia en Francia, y más recientemente, también en Inglaterra y Estados Unidos.

Como parte de un movimiento internacional de reinvidicación de

la obra de este clásico viviente de la poesía hispanoamericana debe considerarse la edición de esta antología, preparada, prologada y traducida por H. R. Hays. La selección incluye poemas de nueve de sus libros publicados hasta 1971, y fragmentos de un décimo, *Misterios naturales,* que acaba de aparecer en París. Los poemas seleccionados bastan para dar una imagen cabal de la obra del poeta. La introducción, de carácter puramente informativo, no agrega nada a la bibliografía sobre Carrera Andrade. Las traducciones, por último, aunque no pequen por su excesiva belleza o precisión, no carecen de una cierta dignidad y eficacia.—*JCC.*

RAQUEL THIERCELIN: *La Revolución Mexicana.* Masson et Cie. París, 1972.

Para realizar su contribución al plan general de modernización de la enseñanza en Francia, la Editorial Masson et Cie. ha lanzado recientemente una nueva colección, «Regards sur le monde hispanique», bajo la dirección de Jean Coste. Cada uno de estos volúmenes reúne, tanto en forma de textos como de ilustraciones, cuadros gráficos y mapas, etc.; diversos documentos de importancia para llegar a comprender plenamente algún aspecto particular del mundo español o hispanoamericano. Estos libros están destinados a los estudiantes de español de las universidades francesas, y suponen una desviación de las prácticas tradicionales. En vez de intoxicar al estudiante con textos más o menos clásicos, que muchas veces son pura arqueología y no interesan a nadie, se ha optado por precipitarlo en la realidad más candente y actual.

El volumen octavo de esta colección, firmado por Raquel Thiercelin, está dedicado a *La Revolución Mexicana.* Tras esbozar un breve «Panorama historique» y una «Cronología», la autora procede a seleccionar una serie de trabajos que estima útiles para la comprensión de este fenómeno. Todos ellos configuran un conjunto de indudable interés y que se lee con amenidad. El libro recoge artículos, fragmentos de novelas, letras de corridos, caricaturas; etc., dividiéndolos en tres apartados: «El ocaso del porfirismo y los antecedentes de la Revolución Mexicana», «La lucha armada» y «La victoria carrancista y la Constitución de 1917». Ante libros como éstos, cuando se los coteja con muchos de los publicados por los catedráticos del ramo de este otro lado de los Pirineos, puede advertirse claramente hasta qué punto España no ha salido todavía de su subdesarrollo en lo que respecta a la enseñanza de idiomas.—*J. C. C.*

ENRIQUE LIHN: *Algunos poemas*, Editorial Ocnos, Barcelona, 1972.

Bello desierto de la inteligencia poblado estre-
[chamente por el capricho del instinto
que gusta de encarnarse en variados disfraces.

Estos dos versos de *La pieza oscura* (1963) revelan ya con meridiana claridad las motivaciones centrales de la obra de este poeta chileno. Dos rasgos definen esta poesía: el cosmopolitismo y la fascinación de lo prosaico. Ya desde sus poemas iniciales Lihn manifiesta una invencible desconfianza frente a la acreditada mitología de la poesía hispanoamericana de la época: pertenece a la generación de enterradores definitivos del modernismo, de los herederos de esa vanguardia iconoclasta que reconoce entre sus maestros a dos ilustres chilenos: Pablo Neruda y Vicente Huidobro. Del primero ha tomado Lihn el verso llano, la deliberación antiesteticista, la concepción de la realidad como entidad enteramente poetizable; del segundo, el minucioso cuidado verbal, su condición de orfebre al revés, la búsqueda de la exactitud dentro de la imaginación liberada.

Enrique Lihn es un humanista en el mejor sentido de la palabra: un poeta interesado más en las ínfimas posesiones del hombre que en sus visibles atributos. Su poesía participa por igual de la urgencia y de la reflexión; ha alcanzado el difícil compromiso con la belleza sin desanudar sus vínculos con la realidad. Ignorado durante muchos años fuera de su país, Lihn asistió a una suerte de consagración hispanoamericana en 1966, año en que le fue concedido el premio «Casa de las Américas» por su *Poesía de paso.* Esta excelente antología, compilada por el propio autor, recoge poemas de sus tres últimos libros, así como también inéditos de un cuarto en gestación. Un nuevo título que viene a sumarse a la vasta tarea emprendida por Ocnos para difundir en España a los más interesantes creadores de la poesía hispanoamericana.—*J. C. C.*

CARLOS FUENTES: *Cuerpos y ofrendas,* Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Deslumbrada por la aparición de *La muerte de Artemio Cruz,* la crítica prestó escasa atención a un libro de cuentos de Carlos Fuentes publicado dos años después: *Cantar de ciegos* (1964). La obra recogía media docena de relatos entre los cuales se cuentan algunas de las páginas más perfectas del narrador mexicano. Esta

colección pasó prácticamente desapercibida durante años. Sólo el chileno José Donoso le dedicó un comentario de alguna extensión. Años después, sobre todo con la aparición de *Cumpleaños,* la crítica empezaría a demostrar un creciente interés por el Fuentes cuentista o autor de *nouvelles.* En efecto, hoy parece existir una tendencia a considerar *Aura* como la obra maestra de Fuentes e incluso a colocar *Cumpleaños* a la altura o por encima de *La muerte de Artemio Cruz.*

Esta antología de Fuentes, prologada por Octavio Paz, recoge dos cuentos de su primer libro: *Los días enmascarados* (1954); cuatro de *Cantar de ciegos* (1964), y sus dos reputadas *nouvelles Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1970). También incluye una extraña narración titulada *Nowhere* en la que el autor reelabora temas o tópicos antiguos, recreándose en la paradoja o el anacronismo, con un propósito de crítica actual, un tanto al modo de T. Wilder o Jorge Luis Borges. Los cuentos de *Cantar de ciegos* constituyen un animado y penetrante fresco de la vida mexicana actual. A la vez, en sus páginas por primera vez Fuentes abomina totalmente del tipismo para abocarse a la creación de caracteres únicos y singulares. En cuanto a sus dos *nouvelles,* Paz las ha definido como «dos novelas cortas macabras y perfectas, penetradas por un erotismo fúnebre que desemboca insensiblemente en el horror». *Cuerpos y ofrendas* viene pues a poner al alcance del lector español una parte esencial y poco conocida de la obra de quien es considerado por muchos como el más alto creador de la narrativa mexicana actual.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado Postal 22019. MADRID).*

JOSE ALBERTO SANTIAGO, PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" 1972

El poeta argentino José Alberto Santiago ha obtenido el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972, del Instituto de Cultura Hispánica, dotado con 100.000 pesetas, por su libro titulado «FORMALIDADES».

El Jurado, presidido por Luis Rosales, de la Real Academia Española, estaba integrado por Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; Manuel Halcón, de la Real Academia Española; Jaime Delgado, Catedrático de la Universidad de Barcelona; Dionisio Gamallo, de la Real Academia Gallega; José Hierro, poeta; Francisca Aguirre, poetisa y Premio «Leopoldo Panero» 1971, y, como Secretario, el Director de Ediciones Cultura Hispánica, José Ruméu de Armas.

Entre las 132 obras aceptadas a concurso conforme a las bases exigidas, quedó finalista el libro presentado con el lema «Pierrot Lefú», titulado *Crítica de la razón poética.* El Jurado consideró que deberían también citarse, por sus méritos, los trabajos presentados bajo los lemas «Surangel» y «Era el tiempo con su estatura de infancia».

El nuevo Premio de Poesía «Leopoldo Panero» nació en la ciudad de San Juan, República Argentina, el 14 de septiembre de 1934. Entre sus obras publicadas figuran los libros *Arbol de asombro,* galardonado con el Premio «Eduardo Alonso», y *Piel en vano,* que obtuvo el accésit del Premio «Vizcaya».

José Alberto Santiago, que actualmente reside en Madrid, ha dirigido y estrenado teatro en Argentina, Francia y España, y colaborado en periódicos y revistas de varios países.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

Journal of Spanish Studies
Twentieth Century

Some Forthcoming Articles: On Azorín, Delibes, García Márquez, García Pavón, A. Machado, Neruda, Salazar Bondy, Vargas Llosa.

General Information: The journal publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. Subscription is $6 per year ($11 for 2 years, $15 for 3 years).

Series of Critical Essays on Hispanic Authors: Sponsored by the journal and Eliseo Torres & Sons. It publishes outstanding scholarly papers dealing with prominent figures in the literatures of Spain and Spanish America. The series will begin with two volumes on the Spanish playwrights *Fernando Arrabal* and *José Ruibal.* Manuscripts are welcome.

Address: Direct all communications-manuscripts, subscriptions and advertisements-to:

Editors

Journal of Spanish Studies: Twentieth Century

Department of Modern Languages

Kansas State University

Eisenhower Hall

Manhattan, Kansas 66506 (U. S. A.)

BIBLIOTECA HISPANICA DE FILOSOFIA

Dirigida por Angel González Alvarez

ULTIMAS NOVEDADES

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Albert Manent: *Tres escritores catalanes: Carner, Riba, Pla.*

Leo Pollmann: *Sartre y Camus. Literatura de la existencia.*

Manuel Pedro González: *José Martí, espistológrafo. Antología.*

Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).*

Nicolás A. S. Bratosevich: *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos.*

BIBLIOTECA DE PSICOLOGIA Y PSICOTERAPIA

Ludwig Binswanger: *Artículos y conferencias escogidas.*

Hendrik M. Ruitenbeek (ed.): *Psicoanálisis y filosofía existencial.*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GREDOS

Philip K. Hitti: *El Islam, modo de vida.*

Marina Mayoral: *Poesía española contemporánea. Análisis de textos.*





EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

JUAN IGNACIO FERRERAS: *El tema americano en la novela española del siglo XIX. Orígenes y desarrollo.*

JULIO CORTAZAR: *La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos.*

OCTAVIO PAZ: *La fijeza y el vértigo.*

CASTO M. FERNANDEZ: *La crítica sobre Vargas Llosa.*

ANTONIO CARREÑO: *«O fingidor» y «O fingido», su significación estructural en Fernando Pessoa.*

RAMON NIETO: *Cuatro parejas en El Quijote.*

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO: *Encuentro de culturas en la Edad Media española.*

ROSARIO REXACH: *Algunas consideraciones sobre «el hombre nuevo» en la picaresca española.*

CELIA ZAPATA: *Ecos de Antonio Machado en Leopoldo Panero.*

ALVARO CASTILLO: *Onetti.*

PRECIO DEL NUMERO 274:
70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO